1

Śpiewak · Jarosław
kiewicz · Roman Ło-
· Andrzej Kijowski ·
ppe Tomasi di Lam-
a · Michał Głowiński
Wojciech Natanson

twórczość

LISTOPAD 1961

twórczość

LISTOPAD 1961 ROK

11

twórczość

ROK XVII LISTOPAD 1961 NR 11 (196)

SPIS TREŚCI

Jan Śpiewak
SŁOWO O ZIEMI
str. 5

Jarosław Iwaszkiewicz
SZKICE DUŃSKIE
str. 11

Roman Łoboda
KAMIEŃ FILOZOFICZNY CZYLI MIŁOŚĆ NIESZCZĘŚLIWA BALLADA OPTYMIZM
str. 30

Andrzej Kijowski
WKROCZENIE WIELKIEJ ARMII
str. 33

Czesław Kuriata
ŚMIECH i PŁACZ WZRÓK O ŚPIĄCEJ * * * (TYLE ZAMYSŁÓW...)
str. 53

Giuseppe Tomasi di Lampedusa
PROFESOR I SYRENA
(przełożyli *Michał i Jadwiga Bristigerowie*)
str. 55

Michał Głowiński
MASKA DIONIZOSA
str. 73

Książka miesiąca

Wojciech Natanson
PREKURSOR WSPÓŁCZESNOŚCI
str. 107

Wśród książek

„PIOŁUNOWE ZIELE" — *Stanisław Czernik*
str. 113

SPOKÓJ I ZAMYŚLENIE — *Bogdan Ostromęcki*
str. 117

„MÓJ DRUGI OŻENEK" — *Henryk Bereza*
str. 118

MIEJSCE DLA WYOBRAŹNI — *Tomasz Burek*
str. 120

POCHWAŁA FUNKCJONALNOŚCI — *Bożena Danek*
str. 123

ZMIERZCH GALICJI — *Jan Wyka*
str. 125

KSIĄŻKA ZWIERZEŃ — *Stefania Podhorska-Okołów*
str. 128

NOWY KALIBAN ALBO PRZEKORA NIEDOWIARKA — *Włodzimierz Maciąg*
str. 131

KOMENTARZ DO „KORDIANA" — *Jerzy Starnawski*
str. 134

RADZIECKA PRACA O FLAUBERCIE PO POLSKU — *Jerzy Parvi*
str. 137

Na widnokręgu

SŁOWACKI W PRZEKŁADACH ROSYJSKICH — *Seweryn Pollak*
str. 140

PRAŻANIN RAINER MARIA RILKE — *Antonín Měšťan*
str. 144

NOWE DROGI POWIEŚCI HISZPAŃSKIEJ — *Kalina Wojciechowska*
str. 148

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY
str. 152

Noty
str. 163

Książki nadesłane
str. 173

REDAKTOR NACZELNY
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Jan Śpiewak

SŁOWO O ZIEMI

I

Więc weszliśmy na statek,
W ziemię ubrani po uszy.
Przodem szły totemy gromadnie zawzięte,
W kamieniodrzewiu łypały oczyska.
Zwierzęta wchodziły dostojnie, wbiegały owady,
Zbliżały się pustynie, chybotały morza.
Oddzielnie wchodzili Ra i Apis,
Mojżesz i Konfucjusz, Mahomet i Budda,
Chrystus i Apostołowie, bogowie greccy i rzymscy,
Szli każdy po swojemu przez pomost do burty.
Bogowie jaśni i ciemni, bezimienni i kształtni,
Wychodzili z dna mórz, ze skał, ze studni i gliny,
Zasypani piaskiem i wapnem, igliwiem i prochem.
Szli młodzieńcy i starcy, kobiety i niemowlęta,
Zrzucając sny kamieniste skruszone wiekami.
Potem szły jąkały, garbusy, kulasy,
Trzęsący się w padaczce, wyżarci przez trądy.
Diablęta kuśtykając wybiegały z jagód,
Wznosiły się nad ziemią, cmokając lubieżnie.
Szły tłuste babska obwieszone iłem,
Tuląc się pupskami parskały płomieniem.
Więc weszliśmy na statek,
Wodzowie, wojownicy, kapłani, minstrele,
Biegacze, łapiduchy, złodzieje, kuglarze.
Wiatr był przychylny. Nastawiono żagle.
I słońce spełzło nisko, zanurzył się księżyc.
Wojownicy zbroje ułożyli w stosy,
Dudarze i fletniści zagrali na chmurach.
Bożkowie kamieniejąc zwoływali wiatry.
Kulasy, garbem podtrzymując skały,
Skarżyli się rzężeniem leżącym w padaczce.
Tabuny krokodyli, pszczół, zajęcy

Przebiegły pędem. Kąsały osy łagodniejąc.
Jaskółki gniazda budowały w kieszeniach oszustów,
Wytrychy, karty, skrzypce leżały nieruchomo.
Rzekłem tedy do nich: ziemia jest kulista.
Ryczały łapiduchy, beznodzy, jąkały.
Siniało obok. Nadszedł czas posiłków.
Asyria szła naprzeciw. Babilon się chylił.
Z miechów wydobyto wino, czerstwy chleb zaskomlał.
Gołębia na ofiarę złożyć czy człowieka?
Ziemia warstwami biegła dookoła.
W fosforach tryskał ogień. Rosły trawy.
Czas przechodził obok,
Co sprytniejsi chwytali go za palec bezimienny,
Część bladła w wapnie, inni pąsowieli,
Mówili słowa wstecz, gromadząc skrzętnie zgłoski.
Czołgali się przez burtę becząc szpetnie.
Uniosłem w górę wyostrzony krzemień,
Kamienny topór, miecz i lancet.
Skrzaty skacząc śmiesznie w górę
Milczały obojętnie, czyniąc cuda.
Więc jak wyznaczyć drogę? Rzekłem znowu:
Każdy krok oznacza cyfrę ściśle wyznaczoną.
Chrupali czerstwy chleb i pociągali wino.
Słowiki rozpoczęły koncert. Zaszumiały trzciny.
Dwugarbny wielbłąd wpatrywał się w powietrze,
Łakomie miażdżył smaki, mełł wargami.
Na dzidy spadał cień. Włochate cielska
Zdzierały brud pazurem, czkając czasem.
Pawiany na sznurach zawieszone znieruchomiały,
Wpatrzyły się w horyzont czerniejący jasno.
Nie było nic za nami, nic przed nami, nic obok.
Księżyca żółte światło rozdzierało słońce.
I wszystko było w ruchu, w wymianie form i kształtów.
Kukułka wykukała. Drozd zakwilił.
Mówili na raz wszyscy. Cały pokład milczał.
Kangury rozpoczęły taniec. Lis trząsł się w febrze.
Meduzy podpływały tłumnie. Charczał jastrząb.
Co było raz widziane, zostaje na zawsze —
W powietrzu skryte,
Co było poruszone lub znieruchomiałe —
Powietrze skryje,
I każdy oddech, który był lub będzie —
W powietrze wniknie,
I czas kwitnienia róży, skały i płynnego piasku;
Bo czas niezmienny jest w zmienności własnej,
I studnią jest, i wieżą jest, i płaskowzgórzem.
Niedbale Aryst uniósł kartę, trzy były plamy na niej.
Ileż śmierci! czołgając się ze zbocza, w walce, w domu.

A gdyby po raz czwarty? Być może właśnie wówczas?
Pragnienia brak i brak sytości. Więc po co doświadczenia?
Czemu one? Dla kogo są? I w jakim celu?
Na dnie lodowców dojrzewały miasta, twierdze,
Cmentarze, oczy, dłonie. Na dnie lodowców.
Więc Ezra, unosząc dłonie w górę, wyła: dziecko!
Ono wychodząc z łona płonęło szlochem.
I uduszone wiatrem, uniosło się w kamienie.
Jak kamień unieść w górę? Jak ocieplić?
A jeśli czas jest wszystkim, czym jest ciepło?
Rzekł tedy Ra — promieniem. Zgrzytało w żarnach zboże.
W mrocznych jaskiniach dłoń rzeźbiła zwierzę.
I suchy krzemień trzaskał iskrą. Czym powietrze jest?
Cóż znaczy życiodajne w czasie, jak rozpoznać?
Ściągali dłonie w garście, otwierali. Zwierali oczy i patrzyli.
Podpatrywali snem i ruchem, skórą, niewidzeniem.
A ono było też jaskinią i schronem było, i tworzywem.
Bezkształtne było, bezcielesne, nie ogarnięte dłonią ni westchnieniem.
A jednak kulistość ziemi — rzekłem — harmonijna jest i ścisła
I wszystko, co nad nami krąży dookoła,
Służy nam: słońce, księżyc, gwiazdy i planety.
Bożkowie zazdrośnie patrzyli się na dęby, wzgórza.
I każdy krzak się pysznił, piasek, glina, wapień.
Oręż chwycili wojownicy. Orzeł wzniósł się w górę.
Wszystko przemija. Nic nie jest trwałe. Pochylmy się nisko.
Więc weszliśmy na statek,
W ziemię ubrani po uszy.

II

Odczuliśmy znienacka lęk.
Burta wspięła się w górę. Rozwarły się fale.
Płazom skrzydła urosły. Węże wspinały się sycząc.
Słońce paliło zieleń. Skwary skwierczały ochrypłe.
Deszcz lunął znienacka. Ziemia pękła w szczelinach.
Wynurzyły się łodzie drążone, pale wbite w jeziora.
Wody spływały pieniste, sypkie i wszystkożerne.
Mgły się wznosiły. Zrywały się wiatry północne.
Czas, przestrzeń i słowo wbijały pazury w źrenice.
Czas bez przestrzeni nie istniał. Nie ma przestrzeni bez słowa.

Odczuliśmy znienacka lęk,
Wrośnięci w ziemię, pochyleni nad ziemią.
Czołgający się w trawach, w zachłannych strumieniach,
Niebem smagani, wysokością smagani, smagani milczeniem
[i dźwiękiem.

Ptaki wznosiły się dźwięcznie, ryby dźwięcznie pluskały.

W krzemieniu ogień ukryty warzył soki gwarzące.
Gniećmy ziemię stopami, we własne ślady szczelnie wplątani.

Lęki gnieżdżą się w oczach, w stopach, we włosach.
Lęki szeleszczą w gałęziach, gramolą się ciężko na głazy,
Ukryte w powiewach powietrznych dźwigają drzewa do góry.
Zwierzęta karmią się strachem. Owady trzepocą lękliwie.
Strach każe rybce się wznosić, by ptakiem stać się skrzydlatym.

Gdzie brzeg niepokoju i troski?
Gdzie burta bezdźwięczna, przejrzysta?
Skąd myśmy przyszli, dlaczego, cóż po nas?

Przed nami tłoczą się dnie, przed dniami tłoczą się noce.
Słońce wpatruje się milcząc, milcząc wpatruje się księżyc.
Twórzmy słowem znienacka kamienne topory i strzały.
Twórzmy jaskinie wróżebne, rośliny stworzone na nowo.

Rzekliśmy wtedy, o ludzie, wszystko jest w nas,
Liczby i strzały, pojazdy, miasta i statki.
Rzekliśmy wtedy, o ludzie, w nas nic nie ma,
Nic oprócz lęku i trwogi, nic oprócz nocy i dni.
Rzekliśmy wtedy, o ludzie, unieśmy się ponad księżyce,
Zejdźmy w głąb oceanów, w głąb skały i piasku,
Rzekliśmy wtedy, o ludzie, patrzmy, jak rzeka przepływa,
Jak zbiega z góry potokiem, jak w górę wspina się dymem.
Rzekliśmy wtedy, o ludzie, nic nie jest daremne,
Wszystko jest kruche i trwałe, czas nie ma źrenic.

Strzały w kule wnikają, smoki wnikają w pociski.
Ichtiozaury chodzą nocami, wywołują burze gwiaździste.

W oczach naszych — sny nasze. W ustach naszych — piaski nasze.
We krwi naszej — praojcowie nasi. We krwi naszej — prawnukowie
[nasi.

Słuchajcie zaklęcia na oddech, na włócznię, na dzidę.
Słuchajcie zaklęcia na mięso, na płomień, na wodę.
Słuchajcie zaklęcia dla żywych, słuchajcie zaklęcia dla zmarłych.

O Wy, wspaniałomyślni morderstwem, spaliliście rzeki i lasy.

O Matko Agni dwoista, na wschód obrócone twe ognie.

O przyjazne dwa ptaki, na jednym drzewie siedzące,
Jeden owoce zajada, drugi wpatruje się tylko, nic nie je.

Słuchajcie zaklęć na sarkofagach, we wnętrzu piramid ukrytych.

Słowo powiada — ptakiem byłam wysmukłym.
Na wysokości wspaniała. Niech nie będę związana.
Jam jest zarodkiem wszystkich bogów.
Wszystek czas jest w moim ciele.
Płynę rzeką na święto snu. —

Słowo powiada o przemianę w sokoła.
Słowo powiada o przemianę w kwiat lotosu.
— Zespoliłam się z pięknym sokołem ze złota.
Dajcie ofiarę z chleba, piwa i ptaków.
Przyleciałam i wydobyłam się w trzepotaniu łodzi. —

Słowo nakazuje pytania zadawać.
— Czym jest busola, lina i żagiel,
Czym jest rzemień, czerpak i ster?
Czym jest wiatr, rzeka, brzeg, ziemia?

Słowo nakazuje sercu swojemu.
— O serce matki mojej, nie świadcz przeciwko mnie!
Nie zastawiaj sideł przeciwko mnie!
Niech serce we mnie spoczywa. Niechaj zniszczone nie będzie.
Niech usta będą, aby mówiły, nogi, aby chodziły.
Niech dłonie moje rozwierają się. —

O słowa zaklęcia jedyne, by znaleźć Pole Pokarmów,
By umrzeć powtórnie, aby ponownie oddychać.
Z woli przybrać postać żyjącą, lub z deszczem spadając,
Jednocząc się z ziemią, kamieniem stać się, owadem, zwierzęciem
[albo człowiekiem.

O słowa pierwsze i ostateczne. Wieloprzestrzenne,
Na początku było słowo. W nim był żywot.

O strach Hiobowy, strach, który wznosi, ocala,
Niepewność czyniący, pierw siedem synów, trzy córki
[zabiwszy.
Strach świadomości, niewiedzy, pijący urąganie jak wodę,
Strach złorzeczenia, dotrzewny, skruchy i utwierdzenia.

Strach poprzez klęskę, żałobę i pomór.
Strach wywyższony pogardą, szkorbutem i trądem.
Strach oczyszczający oplwaniem i drwiną.
Strach opuszczenia, pychy i samoudręki.

Strach rozmawiania z wichrem, jako się czyni mgławicy,
Drzwi się zamyka obłokom, murem odgradza się morze,
Kto trzyma ziemi kończyny, kto trawę wywiódł zieloną,
Kto czas zna swoich urodzin, kto jadło gotuje krukowi.

Odczuliśmy znienacka lęk.

Rzekliśmy wtedy — słowa nasze są wytarte, wyłupione mają oczy
[i uszy.
Jaskółka nie siądzie na łodzi. Łódź nie istnieje.
Wiatr nie nadbiegnie północny. Żagiel w glinę się zmienia.
Wiatr rozsypuje się w piasek. Rzeka w ogniu wygasa.
Jedzmy tłuste pokarmy, wino z wodą mieszając.
Skwary klęczą za oknem. W szczelinach ziemi ogrody.

Jan Śpiewak

Jarosław Iwaszkiewicz

SZKICE DUŃSKIE

CZY WYSPIAŃSKI CZYTAŁ ÖLENSCHLÄGERA?

Kazimierzowi Wyce

Jedną z najwybitniejszych postaci literatury duńskiej jest niewątpliwie Ölenschläger. Ten wspaniały — i bardzo wczesny — romantyk nie jest znany poza granicami swego kraju. Ale gdzie jak gdzie powinien być znany, czytany i ceniony — to w Polsce. Tymczasem u nas o nim głucho.

Winne są temu nieco stosunki duńskie. Od czasów „trzeźwego" Heiberga należy do szyku narzekanie na romantyczność Ölenschlägera i przedrzeźnianie jego „nudziarstw". Oczywiście, mglisty dramat Ölenschlägera nie mógł rywalizować w popularności z wodewilami Heiberga. Ale *Alladyn* Ölenschlägera, wielki „problemowy" dramat, jest po dziś dzień popularniejszy niż *Elverhj* Heiberga. *Elverhj* stoi na drugim miejscu.

Winien też temu i sam Ölenschläger, a raczej rozwój jego talentu i osobowości. Autor *Alladyna* powoli z autora tragedii i płomiennych wierszy stał się starym nudziarzem. Obrzydł wszystkim swym entuzjazmem dla romantyzmu niemieckiego i swoimi tasiemcowymi wierszami. W epoce powrotu Thorvaldsena do Kopenhagi (1838) o Ölenschlägerze mówią już współcześni z ubolewaniem, skarżąc się na rozmiary bardzo długich i nudnych jego wierszy.

Ale w Polsce powinniśmy go poznać.

Dlaczego w Polsce? Dlatego, że jego twórczość, tak bardzo romantyczna, jest niezmiernie bliska temu, co stworzył w Polsce romantyzm i neoromantyzm. Jego *Gra w noc św. Jana* (właściwie „Sobótki" — przedstawienie „obrządku") powinna stać pomiędzy *Dziadami* Mickiewicza a *Weselem* Wyspiańskiego. Jedyną przeszkodą w tego rodzaju lokalizacji jest to, że *Sankt Hansaftenspil* powstał w roku 1802, to znaczy na dwadzieścia lat przed pierwszym wystąpieniem Mickiewicza.

Najzabawniejsze są dla mnie pewne analogie, jakie znajdujemy w twórczości Ölenschlägera i Wyspiańskiego. Oczywiście analogie bardzo dalekie i chyba przypadkowe. Ale chwilami narzucają się one polskiemu czytelnikowi.

Na przykład taka sprawa „złotych rogów". Jest to historia zadziwiająca.

Posłuchajcie:

W roku 1639 dziewczyna pasąca krowy gdzieś w południowej Jutlandii znalazła w ziemi rzecz nieprawdopodobną, olbrzymich rozmiarów pitny róg, wagi $6^1/_2$ funta czystego złota, okryty tajemniczymi rzeźbami i runicznymi napisami. Równie cennego znaleziska nie uczyniono w Danii nigdy. Róg ów był niezmiernie rzadką osobliwością, można by było powiedzieć — unikatem, gdyby w sto lat prawie potem, w roku 1734, w tym samym miejscu nie znaleziono drugiego takiego rogu, krótszego, ale cięższego (7 funtów), całego okrytego napisami runicznymi. Oba rogi znajdowały się w osobistym gabinecie króla. W maju roku 1802 — oba rogi zostały skradzione z królewskiego pokoju i nigdy już ich nie odnaleziono. Prawdopodobnie przetopiono je na cenny metal, nie zwracając uwagi na stokroć cenniejszą ich wartość naukową i kulturalną.

Dzisiaj w Muzeum Narodowym Kopenhagi można oglądać te rogi. W muzeum tym znajdujemy nieprawdopodobne eksponaty: suknie kobiety z epoki brązu, zachowane wspaniale (jedna suknia, unikat, w kształcie greckiego peplum), wóz słońca, obijany złotem, również z tej samej epoki, łodzie i hełmy Wikingów. Wszystko to są wspaniałe oryginały.

Ale owe dwa złote rogi są kopiami, nawet nie kopiami owych dawnych, znalezionych w Jutlandii, ale odtworzeniem ich „mniej więcej" podług starych pomiarów i rysunków. Są one odtworzone niedokładnie, zwłaszcza co się tyczy spraw najcenniejszych, owych napisów runicznych i scen mitologicznych, które tyle mogły światła wlać w dzieje Danii.

Ölenschläger poświęcił zniknięciu tych klejnotów wspaniałą odę, noszącą tytuł *Złote rogi.*

W odzie tej, pisanej nieregularnym, emfatycznym wierszem, poeta opisuje dzieje znalezienia złotych rogów. Obrazy są tu bardzo patetyczne, pierwszy róg znajduje „dziewica", drugi wyorał stary chłop. Co prawda trochę się uśmiecha człowiek, gdy czyta:

Tańcząc dziewica
Przychodzi na pole
Fiołki ma na czole
A róże na licach

Z sercem drżącym w łonie
Pełna zadziwienia
Wznosi z czerni błota
Śnieżną bielą dłoni
Blask jasnego złota.

Należy mieć pewne wątpliwości, czy pasterka krów miała śnieżnobiałe dłonie, ale obraz jest piękny. Równie pięknie opisane jest wyoranie drugiego rogu:

Las stoi jak łuk
I ciągną woły
Ciężki pług
Przez polne rozdoły

Nagle stanął pług
Wstrząsnął się dreszczem
Zielony las
I ptaków śpiew
Nagle zgasł.
Święte milczenie
Ogarnia wszystko stworzenie

Zakopane w błoto
Zadźwięczało złoto.

Skądże te mistyczne zjawiska w tej chwili? Odnalezienie bowiem złotych rogów nie jest przypadkiem: bogowie to sprawili, aby przypomnieć skarlałemu potomstwu świetne czasy Skandynawii. Pragną oni, aby nowi ludzie, natchnieni mitycznymi znakami i runicznymi napisami tych szczególnych naczyń, rozpoczęli nową epokę świetności.

Ale ludzie tego nie rozumieją. Głos bogów, starych nordyckich bogów, nie przemówił do nich. I dlatego bogowie odbierają rogi, znikają one sprzed „ciekawych oczu".

Niebo gaśnie, gromy grają,
Czarny rok tu się rozgości.
Co nam dali, zabierają,
Na zawsze zginęły świętości.

Jednym słowem „róg huka po lesie, czapkę wicher niesie", chciałoby się znanym każdemu Polakowi refrenem uzupełnić odę Ölenschlägera, napisaną w 1802 roku.

Oczywiście symbolika „złotego rogu" znana jest nie tylko z *Wesela* Wyspiańskiego. Musiał Wyspiański wysnuć ją zarówno z bajki ludowej, jak i wyczytać w literaturze. Nigdzie jednak ten symbol nie nabrał tak konkretnych kształtów, jak w historii Danii. Cała sprawa dotyczy przecież konkretnych, rzeczywiście istniejących przedmiotów, których imitowany kształt spotykamy zupełnie plastycznie, dotykalnie w kopenhaskim Muzeum Narodowym.

Czy Wyspiański jednak nie czytał nigdy Ölenschlägera? Wiedzieć tego nie można, ale sprawa nie wygląda niemożliwie. Ölenschläger był bardzo ceniony (co prawda jako autor *Alladyna)* przez Gethego i Jean Paula, studiując niemiecką literaturę mógł się autor *Wesela* natknąć na tę niepospolitą postać twórczą.

Ciekawe jest jednak ponadto, że nie jest to jedyna zbieżność twórczości Adama Ölenschlägera z twórczością Stanisława Wyspiańskiego.

Szczytem twórczości duńskiego poety jest jego „tragedia optymistyczna" *Alladyn,* napisana w latach 1804—5. Jest ona daleka od polskiego romantyzmu. Uczeni widzą w niej wpływy *Ur-Fausta.* Daleko łatwiej jest jednak ujrzeć tu swoiste wpływy Szekspira. Bohater dramatu (jest to ten sam Alladyn z *1001 nocy)* to krwisty, silny, pozytywny człowiek, który dźwiga swój zamek, skąd rozpoczyna rządy kraju, w tym samym miejscu, gdzie biegał z kolegami

jako młodociany „chuligan". Alladyn jest zwycięzcą. Takich postaci nie mamy w naszej literaturze.

Ale jest jedna rzecz w tym dziele — zresztą niescenicznym jak i nasze romantyczne dramaty — która nam nagle przypomina Wyspiańskiego. Znajdujemy tam didaskalia — co prawda w jednym tylko miejscu — napisane wierszem. W momencie kiedy Alladyn po raz pierwszy schodzi do podziemia, pióro Ölenschlägera, aby oddać piękno skarbów, które znajduje tam odważny i czysty młodzieniec, sięga do mowy wiązanej. Didaskalia opisujące widok, jaki się roztacza przed bohaterem dramatu (wzgl. widzem), są pięknym wierszem. Znamy takie wiersze w twórczości Wyspiańskiego, nieraz sięgają one szczytów jego osiągnięć.

Oko widzi na ścianach podziemnej komnaty
Fiołkowe ametysty, jaspisy, agaty,
I skrzat górski pełzając po złocistym szkliwie
Choć głosem cichym śpiewa, ale przenikliwie.
A zaś wysoko w górze w dymów czarnych łonie
Na ciemnej ścianie lampa czarodziejska płonie,
Której płomień rozświeca skarb spiętrzony w grocie,
Stokrotnie błysk samotny odbijając w złocie.

Nie jest to wszystko. Nie wyczerpują się tutaj wszystkie analogie pomiędzy twórczością Wyspiańskiego a twórczością Ölenschlägera. Pomijamy tu zbieżności w mitologicznych dramatach poety duńskiego z dziełami autora *Legendy*. Te zbieżności dadzą się łatwo wytłumaczyć przez wpływ Wagnera na Wyspiańskiego. Wagner — co jak co — ale musiał znać „północne" tragedie Ölenschlägera. Takie, jak *Hakon Jarl, Baldur, Helge* — przeróbki z Volsungi, natchnione czytaniem Eddy (no i dramatami Schillera) — musiały być znane Wagnerowi. Dzieje walk chrześcijaństwa z północnym pogaństwem, dzieje swoiście odczuwanego „Zmierzchu bogów" pojęte były w tych dziełach w sposób bliski estetyce Weimaru. Goethe przez jakiś czas nosił się z zamiarem wystawienia *Hakona Jarla* w swoim teatrze. Stąd do Wagnera droga niedaleka. Zapewne prześledził je już jakiś uczony duński czy niemiecki. Nie jest mi on znany, ale myślę, że ten ponętny temat musiał być już kiedyś poruszony.

Najpiękniejszym jednak dziełem Adama Ölenschlägera, nie mającym sobie podobnych w literaturze światowej (może Tieck?), jest *Sankt Hansaftenspil*. Przy czytaniu tego utworu przychodzi raz po raz myśl... *Wesele*. Chciałbym bardzo, aby kiedyś zrealizowano ten utwór na jednej ze scen polskich. Jest on zupełnie „niesceniczny". Ale właśnie jako taki znalazłby się jak u siebie w domu pomiędzy *Dziadami, Fantazym* czy *Kleopatrą*. Zestawić go łatwo z *Weselem* lub *Nocą listopadową*. Nic dziwnego, że Duńczycy — zakrzyczani przez Heiberga, a potem przez Jerzego Brandesa — dotychczas zdaje się nie docenili tej pozycji w swojej wspaniałej literaturze.

Niech się moi przyjaciele duńscy nie gniewają za to twierdzenie. Oczywiście historycy literatury doceniają dzieło Ölenschlägera — nie weszło ono jednak w życie narodu tak głęboko, jak nasze dzieła romantyzmu czy postromantyzmu. Nie słyszałem też, aby inscenizowano to dzieło współcześnie. A przecież przedstawia ono niezwykle ciekawy materiał inscenizacyjny.

Leży przede mną jedno z ostatnich wydań tego poematu scenicznego. Sama szata tego wydania świadczy o zupełnym niezrozumieniu dzieła Ölenschlägera. Naiwny i ogólnikowy wstęp mógłby może ujść. Ale uzupełniają go i kompromitują, że tak powiem, ilustracje. Ilustracje kompletnie realistyczne i naiwne, sprowadzające fantazję poety do rzeczywistości. Tak na przykład do cudownej *Pieśni jadących*, napisanej oczywiście pod pretekstem zamiejskiej wycieczki — widzimy wycieczkę pana Dickensa i jadących parą wesołych koników podróżnych w angielskich cylinderkach. Sztukę kończy monolog Myśliwego, symboliczny, prawie mistyczny:

Cała natura moją kochanką.
Gdybym tak mógł jak wiatr wysoki
Upaść na ziemię z obłoków
I objąć wszystko! To miłość prawdziwa.

Na ilustracji do tego monologu widzimy siedzącego strzelca z fuzją i w kaszkiecie — bez rogu, w który dmie na zakończenie.

Widać, że i wydawca, i ilustrator, doskonały zresztą rysownik, nie rozumieją, o co tu chodzi.

Sankt Hansaftenspil jest poematem dramatycznym, nie podzielonym ani na akty, ani na sceny. Nie zaznaczone jest także, kto wchodzi, kto wychodzi, a didaskalia są sprowadzone do minimum. Po kolei występują figury jak w szopce — i mimo woli przypomina się *Wesele*.

Rzecz dzieje się w noc świętojańską, na owym słynnym „wzgórzu zwierzynieckim", jarmarcznym centrum zabaw, położonym w królewskim zwierzyńcu, podmiejskim lesie bukowym. Akcji nie ma żadnej, intryga miłosna pomiędzy Marią a Ludwikiem, ledwie zaznaczona, służy za nić przewodnią. Kończy się ona miłosnym duetem, jednym z najpiękniejszych wierszy, jakie mi się udało przeczytać.

W luźnych scenach zestawionych dowolnie miesza się dramat, liryka, epos i satyra. Satary — i gorzkiej — jest dużo. Wiele zachwytu i entuzjazmu. Wiele gorzkiej prawdy, zwłaszcza w rozmowie Arlekina z Papugą (Stańczyka z Dziennikarzem?)

I w wielkim monologu Papugi.

Cóż za zadanie dla poety
Opiewać wszelkie moralitety!
Powszedni chleb, powszednie troski
To dla poety temat boski.

(Rola Papugi nb. także zbliża Ölenschlägera do polskiego romantyzmu.)

Przez scenę dziejącą się współcześnie Ölenschlägerowi i w miejscu zabaw dobrze znanym każdemu mieszkańcowi Kopenhagi przewijają się w krótkich dialogach lub długich monologach-pieśniach Poeta, Ślepiec, Teatr Marionetek, Żyd śpiewający przy gitarze (śpiewa bardzo nieprzyzwoitą, nawet jak na nasze czasy, piosenkę, co prawda po niemiecku), Linoskoczek, Pokazywacz kalejdoskopu, para kochanków, Arlekin i Papuga. W miarę jak noc staje się głębsza, coraz bardziej tajemnicze zjawiają się dramatis personae: Świetlik,

Stary Dąb, sama Śmierć, wzywająca do tańca, święta Krystyna, Geniusz Miłości — i wreszcie ów panteistyczny myśliwy ze swym rogiem. Całość kończy się króciutkim chórem ptaszków, malutkim arcydziełkiem (11 linijek) lirycznym, prawie nieprzetłumaczalnym. Jest to jakieś ziemskie przeciwstawienie niebiańskiemu chórowi kończącemu drugą część *Fausta*. Tego oczywiście Ölenschläger nie znał.

Splatają się te postacie kontrastowo, bez żadnych objaśnień, bez żadnego zdawałoby się planu. Po pięknej pieśni Człowieka przy źródle o świętej Krystynie, przychodzi niczym nie objaśniona remarka:

Ludwik podaje Marii szklankę wody. Ona pije.

Następuje mały duet Ludwika i Marii, kilkanaście wierszy lirycznych i nagle, bez przejścia:

Gruba Kobieta

Chciałabym już jechać z powrotem
Przez ciżbę tę przeciskam się z kłopotem.

Pod koniec Ludwik i Maria „padają sobie w ramiona" i rozlega się (przez kogo śpiewany, nie wiadomo)

Hymn

Harmonii czar
W północny ziemi czas!
Błogosławiony dar
Święcony poezji czas.
Bez słowa.
Stopienie blasku i morza,
I gwiazd, i chłopca, i dziewicy objęcia,
Łono wsparte o łono
Całej natury tłumaczy miłosny dar.

Czyż to nie *Tristan i Izolda*?

Czy pod postaciami Ślepca, Człowieka przy źródle, Linoskoczka, Papugi, Pokazywacza obrazków Ölenschläger ukazał swoich znajomych? Czy widzowie *Wesela* poznawali swoich? Podobno tak, ale niewiele to już mówi o współczesności. Oczywiście Żyd śpiewający pod bukiem — to Michał Levin, który pewną rolę odegrał także w życiu pani Heiberg.

Powinowactwo formy z *Dziadami* i z *Weselem* jest tu niewątpliwe. Jest to na pewno powinowactwo samego duchowego stanu romantyka, samych jego dyspozycji psychicznych. Skonstatowanie tego faktu podkreśla oczywiście raz jeszcze sytuację Wyspiańskiego jako pogrobowca romantyzmu.

Ölenschläger jest wyrazicielem najogólniejszych tendencji romantyzmu. Bardzo wcześnie rozpoczyna swą walkę o wolność, jego dzieło jest hymnem na cześć miłości, *„amore sacro e profano"*, na cześć prymatu poezji w życiu — buntem przeciwko mieszczańskiej psychice, przeciwko szarzyźnie mieszczańskiego życia. (Dlatego też tak rażą te mieszczańskie ilustracje!)

Jednego tylko brakuje mu. Nie jest on temu brakowi winien. Ale stanowi to zasadniczą różnicę pomiędzy romantyzmem duńskim a polskim. Adam Ölenschläger nie miał pojęcia o cierpieniach narodowych Adama Mickiewicza. Najlepsze swe dzieła napisał jeszcze nawet przed bombardowaniem Kopenhagi — w spokojnych, cichych czasach. Brak mu doświadczeń bolesnych naszego romantyzmu. I to może zmniejsza blask jego pięknej muzy.

Turyn, 15.VII.61

JAK TO PAN THORVALDSEN POWRACAŁ DO DOMU

Jeszcze jeden artysta, którego krzywdzą współcześni Duńczycy. To Bertel Thorvaldsen. I nie tylko Duńczycy. Niedawno gdzieś czytałem, że pomnik Thorvaldsena jest „nie na miejscu" w Bazylice Świętego Piotra.

Ja przeciwnie, ilekroć jestem w tym wielkim katolickim salonie, zatrzymuję się przed tym pomnikiem. Uważam, że na taki wyraz oczu, jaki dał Thorvaldesen w tej rzeźbie, zdobył się później tylko Rodin.

Obecność tego pomnika u Św. Piotra świadczy o niezwykłej popularności duńskiego rzeźbiarza: obcokrajowiec w Rzymie i nie-katolik zdobył jednak to zamówienie. Potężna postać grobowa Piusa VII uwiecznia pamięć o Thorvaldsenie. Był on zresztą mieszkańcem stolicy katolicyzmu przez lat przeszło czterdzieści i chociaż nigdy nie nauczył się mówić przyzwoicie po włosku, stał się jednak na rzymskim bruku popularną postacią. Mówi o nim i Odyniec w swoich listach z podróży. Zresztą Thorvaldsen a Polska to osobny rozdział. Studiuje tę sprawę pani Else Kai Sacs, profesor uniwersytetu w Aarhuus.

Dzisiaj mieszkańcy Kopenhagi powiadają, że muzeum Thorvaldsena w Charlottenborgu (oficjalna dzielnica miasta) piękniejsze jest z zewnątrz niż wewnątrz. Rzeczywiście z zewnątrz muzeum pokryte jest freskami Jörgena Sonnesa, bardzo interesującymi, niedawno odnowiono je starannie. Ile razy jestem w Kopenhadze, staram się je obejrzeć od początku do końca. Mają piękny brązowo-czarno-biały koloryt. Namalowane w roku 1845, przedstawiają one powrót Thorvaldsena do Kopenhagi.

Było to bardzo osobliwe zdarzenie.

Bertel Thorvaldsen, syn islandzkiego kamieniarza, urodzony 1768 r., wyjechał do Rzymu w roku 1797 jako stypendysta duńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Stypendium było skąpe, ale chłopak był tak bystry i tak utalentowany, że szybko zdobył sobie sławę. Najpierw w Rzymie, a potem na całym świecie.

Po czterdziestu latach pobytu w wiecznym mieście pracownia jego zaludniła się całym lasem kolosalnych rzeźb. Oprócz tak dobrze znanych każdemu Polakowi figur księcia Józefa, Kopernika, Włodzimierza Potockiego, były tam olbrzymy grobowca Piusa VII, trzy gracje (w paru wersjach), pomnik Schil-

lera, stojący dziś w Stuttgarcie, i cała masa innych potężnych rozmiarów rzeźb, odlewy i kopie tych dzieł zdobiły ulice wielu miast Europy. Przy wejściu do mediolańskiej Brery monumentalna płaskorzeźba Thorvaldsena czci pamięć jakiegoś włoskiego malarza.

Dzisiejsi krytycy sztuki nie są łaskawi dla ongi przesławnego duńskiego rzeźbiarza. Ale trzeba przyznać, iż miał on niepospolite poczucie monumentalności. Wiadomo nie od dzisiaj — ale dzisiaj bardzo się to odczuwa — jak trudno jest stworzyć pomnik. A Thorvaldsen umiał „od ręki", przy minimalnym współudziale architektury stworzyć właśnie to, co przyjmujemy jako pomnik, co staje się popularnym „znakiem", co jest akceptowane przez powszedniość i wiąże się z codziennym życiem miasta. Weźmy chociażby naszego Kopernika, tak prawie jak Syrena związanego z Warszawą i całą burzliwą jej historią.

Był też bezwarunkowo mistrzem płaskorzeźby.

Już pod koniec życia, w opiekuńczym domu baronostwa Stampe, potrafił stworzyć arcydzieła w tym rodzaju. Prawie ostatnim dziełem Thorvaldsena jest płaskorzeźba *Nocy* lecącej nad światem, trzymającej w objęciach dwoje swoich dzieci: Sen i Śmierć. Płaskorzeźba ta — andersenowska w swojej interpretacji — należy do największych dzieł sztuki rzeźbiarskiej XIX wieku.

Mam wrażenie, że zmęczeni „impresjonistycznym" charakterem rzeźb naśladowców Rodina, nieco podrażnieni całokształtem rzeźby współczesnej (jeden Moore ma coś z tej monumentalności) — wrócimy kiedyś chętnie do spokoju i chociażby nawet chłodu Thorvaldsena.

Stał on się nam bliski przez swój kontakt z Polską. Byłby może jeszcze bliższy — rzecz ciekawa — gdyby posąg Włodzimierza Potockiego stał inaczej, był dostępniejszy. Zapędzony w szary kąt wawelskiej katedry, niemożliwy do obejrzenia ze wszystkich stron — posąg wiele traci na swej sile. Rzecz to dziwna, bo podobno sam Thorvaldsen podczas pobytu swojego w Krakowie zaakceptował to miejsce. Wyspiański jednak nie na darmo zwrócił nań uwagę i zafrapowany jego pięknością uczynił go jednym z bohaterów swojej *Akropolis*. Włodzimierz Potocki Thorvaldsena jest chyba najpiękniejszym jego dziełem. Wyraz twarzy, przepiękna modelacja ciała i cały „nastrój" tej rzeźby frapuje właśnie w kopenhaskim Muzeum, gdzie posąg, stojący w osobnym pomieszczeniu, możliwy do oglądania z daleka i z boku, robi przejmujące wrażenie.

Przyznam się, że zawsze wysoko stawiałem rzeźbę Thorvaldsena i przykro mi, kiedy Duńczycy i nie-Duńczycy żartują ze „starego nudziarza". Herman Bang powiedział kiedyś, że „trudno jest być małym narodem". Ale na pewno trudność ta nie polega na tym, aby pomniejszać to, co jest wielkie w małym narodzie.

Głowa Włodzimierza Potockiego jest oczywiście jakąś generalizacją, idealizacją powiedzmy. Tak jak i głowa księcia Józefa na pomniku, modelowana trochę na wzór rzymskich cezarów. Ciekawe, że istniejące w muzeum thorvaldsenowskim studia twarzy Poniatowskiego są bardziej charakterystyczne, bardziej portretowe. Zresztą i inny, mały model, szkic samego pomnika, jest może ciekawszy niż gotowy olbrzym.

Nie jest moim zadaniem mówienie o rzeźbie Thorvaldsena i bronienie jego artystycznego pojmowania zadań rzeźbiarskich. Mój stosunek do Thorvaldsena jest bardzo osobisty: spisuję tu moje wrażenia.

Ale tematem tego rozdziału jest zupełnie co innego, wielkie „ludowe" zdarzenie. Powrót Thorvaldsena. Z jakiego tytułu, to nam wszystko jedno, ale Thorvaldsen był wielką, olbrzymią sławą.

Dobrze. Ale Thorvaldsen od czterdziestu lat siedział w Rzymie. Kraj ojczysty przez ten długi okres czasu odwiedził parę razy, lecz na stałe wracać nie chciał. Postarzał się już i stetryczał, przyzwyczaił się do włoskiej kuchni — ale zawsze pozostał człowiekiem prostym (niektórzy mówili nawet: „prostakiem") i zachował całą naiwność dziecięcia północy. Włosy mu posiwiały, oczy stały się chyba jeszcze bardziej błękitne w swoim morsko-turkusowym kolorze, o którym mówi przede wszystkim każdy, kto opisuje jego powierzchowność. Trzeba go było sprowadzić do ojczyzny.

Łatwo powiedzieć. Ale jak? Z całym tym olbrzymim inwentarzem? Kosztowało to wiele wysiłków przyjaciół, starań rządu, wkładów finansowych. Ale ostatecznie Thorvaldsen zdecydował się na powrót.

Celem zabrania rzeźb Thorvaldsena król duński skierował do Livorno swoją korwetę „Rota". Na pokład tej korwety załadowano owoce czterdziestoletniej działalności płodnego artysty.

Nie było to łatwe zadanie na owe czasy. W górnych salach muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze znajduje się szereg obrazów przedstawiających widoki Włoch i Danii, widoki Rzymu i Kopenhagi za czasów Thorvaldsena. Jest tam np. widok Langelinie, obecnej promenady nadmorskiej duńskiej stolicy — miejsce, gdzie teraz siedzi na kamieniu brązowa Syrenka, przedstawia się tam jako mała błotnista zatoczka, porośnięta dzikimi krzakami. Otóż pomiędzy tymi obrazami, które nam zastępują dzisiejsze fotografie, jest widok przedstawiający transport złomów marmuru z Carrary do Rzymu, takich złomów, w jakich kuł Thorvaldsen i jego uczniowie. Wysiłek kilku par mocnych, ciemnych byków, namiętnie powyginane postacie poganiaczy z biczami w ręku, twarze ich i nieruchoma platforma z blokami, ugrzęzła w piachu prymitywnej drogi, dają nam pojęcie o tych trudnościach.

Na ścianie muzeum od strony Charlottenborgu widzimy freski Sonnesa przedstawiające wyładunek rzeźb Thorvaldsena. Robotnicy w żółtych skórzanych spodniach niosą tam z ogromnym wysiłkiem twory boskiego Bertela. Na brązowym tle odcinają się białe sylwetki figur. Widzimy tam i „nasze": księcia na koniu, Kopernika z globusem, Potockiego... Ciężkie to musiało być zadanie.

Latem 1838 „Rota" wyruszyła z Livorno i płynęła wraz z sędziwym artystą na pokładzie przez n miesięcy naokoło całej Europy. Wreszcie w połowie września kapitan Dahlerup, dowódca „Roty", dał znać, że statek jego z tak osobliwym ładunkiem wpłynął na wody Sundu. Wjazdowi temu towarzyszyło osobliwe zjawisko: niezwykle świetna zorza polarna pojawiła się nocą na niebie. Co osobliwsze, taka sama zorza jaśniała na niebie, kiedy Thorvaldsen w roku 1819 na pewien czas pojawił się w ojczyźnie. Dla poetów była to gratka nie lada.

W Kopenhadze zawrzało na wieść o zbliżaniu się okrętu. Nigdy przedtem a i nigdy potem (nawet podczas przyjazdu Lindbergha, który widziałem na własne oczy) nie zdarzyło się w Kopenhadze podobne poruszenie. Oczywiście powstały komitety i organizacje, ustalono twardy i surowy regulamin i wydrukowano obszerny program powitania rzeźbiarza w rodzinnym mieście.

Dnia 17 września wszystko wyległo na ulice, dosłownie wszystko. Nawet zecerzy porzucili swoje kaszty, tak że nazajutrz pisma stołeczne się nie ukazały. Nadbrzeże zapełniło się tłumem murarzy i cieśli w żółtych skórzanych portkach, doszlusowali do nich marynarze i studenci. Gdy statek podpłynął do portu, rozległy się gromkie okrzyki: „Hurra, wydane ze wszystkich piersi, napełniło powietrze zapachem wódki" — notuje pewien kronikarz.

Na ulicach byli wszyscy, wszyscy cisnęli się do portu. Oczywiście, jak przystało na dzień tak uroczysty, od rana padał deszcz. Ale w momencie, kiedy statek zarzucał kotwicę, słońce przedarło chmury i ukazała się na niebie nad okrętem ogromna i niezwykle świetlana podwójna tęcza. Zjawisko to zdawałoby się legendą, ale wszystkie źródła zgodnie potwierdzają wspaniałe to powitanie „przez Pana Boga", jak mówi w swoich pamiętnikach komandor Wilde.

Jedna pani Heiberg pozostała u siebie w mieszkaniu i zanotowała, iż tylko „kopenhaska ciekawość i wszędobylstwo" wypędziły ludzi na ulice.

Rzeczywiście może słynna kopenhaska ciekawość i nie mniej charakterystyczne wszędobylstwo przyczyniły się do rozpętania najdziwniejszych objawów entuzjazmu. Niemniej przeto przyjęcie Thorvaldsena przez mieszkańców Kopenhagi nosiło charakter spontaniczny i ludowy. I choć ktoś tam krzyknął „Niech żyje Jörgensen!" nie wiedząc o co chodzi, ogólny charakter manifestacji był czymś, co świadczyło o poruszeniu umysłów, o przygotowywaniu się przez lud do objęcia władzy.

Oczywiście wszystkie uroczyste powitania wzięły w łeb. Lud zmiótł przedstawicieli miasta i literatury, którzy mieli witać Thorvaldsena. Nareszcie miał bohatera narodowego.

Tymczasem „bohater narodowy" nie zdawał się być zbytnio przejęty. Król (Fryderyk VI), któremu nie bardzo w smak były hołdy składane „zwykłemu obywatelowi", uważał jednak za stosowne obdarzyć rzeźbiarza wysokim tytułem urzędniczym, „konferensraaden", czymś w rodzaju austriackiego tajnego radcy. Pierwszą osobą z Kopenhagi, jaka się wdarła na okręt, jeszcze zanim zarzucił kotwicę, był „kamerherr" królewski w czerwonym — makowego królewskiego koloru, dzisiaj nam znanego tylko z munduru listonoszy, często spotykanego na ulicach Kopenhagi — w czerwonym fraku. Posłaniec królewski nie zastał Thorvaldsena na pokładzie. Powiedziano mu, że artysta jest w kajucie. Ale w kajucie też go nie było. Królewski goniec spotkał go wychodzącego z pewnej ubikacji i zawiązującego sznury słynnego fiołkowego szlafroka. Posłaniec wręczył z ukłonem dekret królewski artyście. Artysta odczytał pismo, włożył je do kieszeni i powiedział głośno: „A to znakomicie! Tajny radca wysrał się więc dziś po raz pierwszy!".

Gdy statek zatrzymał się w przystani, otoczyły go pływające bukiety kwiatów i łodzie ozdobne, w których znajdowali się artyści, pisarze, damy i wszyscy, kto mógł przygotować łódź. Barka pisarzy była ozdobna, w pompejańskim stylu. Jakiś kopenhaski żartowniś powiedział, że łódź ta nie zatonie, znajdują się w niej bowiem dwa nadęte pęcherze: H. C. Andersen i Holst (mierny poeta ówczesny), Sonnes na swoim fresku wyobraził w łodzi większość poetów i pisarzy owych czasów. Obraz ten nie odpowiada rzeczywistości, w każdym bądź razie znaleźli się tam tacy wybitni literaci, jak H. C. Andersen, Henryk Hertz, Ölenschläger i in.

Koniec końców Thorvaldsen wzruszył się — i to tak dokumentnie, że nie

zauważył, iż młodzież wyprzęgła konie i sama ciągnęła powóz. Pojechano z przystani przez królewski plac Amalienborgu. Plac ten podówczas był czymś w rodzaju prywatnego dziedzińca królewskiego, położony pomiędzy czterema jednakowymi pałacami. Straż królewska nie chciała przepuścić studentów ciągnących pojazd, powstała bójka, podczas której jeden z młodych został ranny przez gwardzistę. Ostatecznie młodzież zwyciężyła i zawiozła powóz triumfalnie do Charlottenborgu.

Thorvaldsen dowiedział się o tym dopiero nazajutrz z rozmowy...

Nic dziwnego, że król krzywo patrzył na te objawy. Mimo to Thorvaldsen musiał nazajutrz zjawić się na dworze. Chociaż gdy schodził z korwety ubrany był „w stare spodnie i wyświechtany surdut", ubrał się teraz w zielony frak i przypiął wszystkie swoje ordery, które pokrywały mu całą pierś i „sięgały aż do brzucha". Król kazał nadwornemu malarzowi w takiej właśnie postaci namalować Thorvaldsena. Ten właśnie portret widzimy w muzeum obok znakomitego portretu Verneta, malowanego w Rzymie.

Uroczystości zmęczyły sędziwego artystę. A było ich niemało. Spacery do „Dyrehave", uroczysty obchód w Teatrze Królewskim, na którym odczytano wiele ód poświęconych powrotowi marnotrawnego syna. Poeci napisali całą książkę wierszy — później wydaną — wśród których sam tasiemcowy wiersz Ölenschlägera mógł ukołysać do snu najtrzeźwiejszego słuchacza. W tym morzu fałszywej poezji pięknie brzmi prosty, uroczysty i krótki hymn, napisany przez Grundtviga.

Oczywiście nie brakło karykatur w pismach, które po jednodniowej przerwie zaczęły wychodzić. Podkreślano w nich „papieską" minę Thorvaldsena i żartowano, że błogosławił Danii dwoma palcami jak papież „*urbi et orbi*".

Zapraszano starego artystę do prywatnych domów, to na dzień, to na wieczór, przekarmiano go i opijano, tak że w końcu wszystko mu się poplątało i zjawiał się w zupełnie innych domach niż tam, gdzie go proszono. Prowadziło to do najzabawniejszych powikłań. Trwało tak przez całą zimę.

Aż wreszcie baronowa Stampe powiedziała: dosyć tego! I zabrała Thorvaldsena do siebie na wieś, do Nysö. Tam już przebywał do końca życia.

Któż to była baronowa Stampe? Skąd miała prawa do Thorvaldsena? Żadnych praw do niego nie miała. Raz go widziała w Rzymie, a w Kopenhadze podczas przyjazdu Thorvaldsena nawet jej wcale nie było. Ale była to energiczna, rozumna i praktyczna kobieta, rodem Szwajcarka. Pojęła, że taki tryb życia staruszka do niczego dobrego nie doprowadzi i postanowiła zaopiekować się zupełnie samotnym artystą. Zabrała go do Nysö na południu Zelandii i stworzyła mu dom, dała mu opiekę — a co najważniejsze, zbudowała mu pracownię i dała możność stworzenia ostatnich arcydzieł, m.in. owej płaskorzeźby *Noc*, której oryginał do dziś dnia znajduje się w Nysö. W Nysö powstało z czasem drugie muzeum Thorvaldsena.

Dziwna para była z tych baronostwa. Ona była głową domu, prowadziła rozliczne interesy, opiekowała się gromadką dzieci, do których zaliczała i starego Bartela. Baron zaś prowadził oryginalny tryb życia: kąpał się w morzu okrągły rok, lubił chodzić „w kostiumie Adama", czym do rozpaczy doprowadzał wiejskie damy — był szybkobiegaczem i wegetarianinem. Sportowy tryb życia barona nie budziłby dzisiaj takich zastrzeżeń, jak w owych czasach. Ale wtedy cała Zelandia brała się za boki, kiedy baronowa z Thorvaldsenem jecha-

li do Kopenhagi powozem, a pan baron leciał sobie za nimi na piechotę, truchcikiem... Thorvaldsen uwiecznił życie rodzinne w Nysö w dwóch płaskorzeźbach. Na jednej z nich widzimy baronową otoczoną dziećmi w rozmowie z Thorvaldsenem, na drugiej bosko zbudowanego barona pobierającego kąpiel powietrzną nad brzegiem morza i jego synów dosiadających rumaka. .

Myliłby się jednak ten, kto by myślał, że Thorvaldsenowi łatwo przyszło przyzwyczaić się do nowych warunków. Po tylu latach pobytu w Rzymie przyjazd do Danii był pełen rozczarowań. Inaczej nie mogło być. Rzym pierwszych dziesiątków lat dziewiętnastego wieku był punktem centralnym artystycznej Europy. A duchowe połączenie Italii na wiele lat uprzedzało połączenie polityczne. Jacyż ludzie przewijali się przez pracownię Thorvaldsena — albo i przez owo Café Greco, dokąd artysta zaglądał nieraz. I księżna Zinaida, i Gogol, i Iwanow, i Mickiewicz — i Vernet, i Chateaubriand, i tylu, tylu innych. Dania i Kopenhaga były wtedy ubogą prowincją. Stary artysta odczuwał pustkę. Thorvaldsena zaczęła żreć owa tęsknota do Italii, która i do dziś dnia jest cechą charakterystyczną skandynawskich intelektualistów.

Bardzo to ciekawa cecha, owo wieczne dążenie tych pisarzy i artystów na południe. Sam Andersen jest wzorem tych przelotów na południe, które porównywał do migracji bocianów. Bociany z Ribe — miasta tych ptaków — co jesień odlatywały i odlatują na południe. Coś gnało tam i gna do dziś dnia wszystkich mieszkańców północy. Andersen dziewięć lat swego życia spędził w podróżach, Ibsen napisał *Rosmersholm* i *Upiory* we Florencji, Johannes Jörgensen osiadł na stałe w Asyżu. Jest jakieś harmonijne uzupełnienie tych dwóch odległych punktów Europy — i jakaś niema zgoda, akord doskonały, pomiędzy wyspą Món a Sycylią.

Baronowa Stampe była zbyt mądrą kobietą, aby tego nie rozumieć. A jednocześnie wiedziała, że jeżeli wypuści Thorvaldsena jak ptaka z ręki, nigdy on już nie powróci do Nysö, do pracowni, do domku nad stawem, skąd karmił łabędzie. (Thorvaldsen pracował teraz nad swym ostatnim wielkim dziełem — wnętrzem klasycystycznej katedry w Kopenhadze). Musiała go zachować dla kraju.

Ale widziała, że artysta tęskni. Zorganizowała więc dla niego jeszcze jedną podróż do Włoch. Ale nie puściła go samego, zabrała go do swego powozu — i razem z całą rodziną, tym razem namówiwszy barona do towarzyszenia im nie piechotą, razem z dziećmi i służbą pojechali po słońce, drogą słoneczną, aby stary artysta raz jeszcze ujrzał kochany Rzym. Było to w roku 1841.

Nie wiemy, jakie uczucia chmurzyły się i piętrzyły w naiwnej i dziecinnej duszy wielkiego artysty. Co czuł wracając do miejsca, w którym przeżył całe życie — i które nie musiało mu być obce. Do końca życia pozostał Duńczykiem. Swoim włoskim modelom dorabiał mocne dłonie duńskich marynarzy. Stopy jego posągów mają twardy krok duńskiego chłopa. Popatrzcie chociażby na tegoż Włodzimierza Potockiego, który przecież jest portretem „idealnym". Pierwsze wrażenia ojczyzny położyły piętno na całej jego twórczości. I być może właśnie one pozbawiły go tego spokoju, do którego zawsze dążył jak do największego ideału. Oczy Piusa VII wyrażają skandynawską głębię, są dramatyczne i północne. Może dlatego nie podobają się krytykom Italii.

A jednocześnie przecież musiał odczuwać w Rzymie sprawę jedną: to, że twórczość jego jest klamrą sprzęgającą północ z południem. Dzieło jego jest dlatego tak przejmujące, że wyraża właśnie ową tęsknotę północy do południa — a jednocześnie niemożność osiągnięcia ostatecznej harmonii, o której śnił on, tak samo jak Andersen, tak samo jak J. P. Jacobsen.

W parę lat po powrocie z ostatniej podróży do Rzymu Bertel Thorvaldsen zmarł nagle — w pełni sił, humoru, ochoty do sprzeczek z baronową Stampe, podporą jego starości; zmarł dnia 24 marca roku 1844 podczas przedstawienia w Królewskim Teatrze w Kopenhadze.

OGNISTE SŁUPY

Dania miała długi szereg królów i mężów politycznych. Mniej lub więcej szlachetnych. Fryderyk VI uwłaszczył chłopów, Fryderyk VII nadał konstytucję do dziś dnia żywą. Ale w życiu narodu największe znaczenie mają wielkie płonące duchy. Są one przewodnikami i one się ostatecznie liczą w historii. Myślę, że gdyby książę Adam Czartoryski był królem polskim — to jednak przewodnikiem naszym zostałby Mickiewicz.

Wszystko, czym była Dania XIX wieku, czym jest Dania dzisiejsza i dla siebie, i dla Europy, skupiło się w trzech wielkich mężach, jakich wydała: H. C. Andersenie, N.F.S. Grundtvigu i Sörenie Kierkegaardzie, w poecie, w kapłanie i w filozofie.

Oczywiście o wszystkich tych pisarzach istnieje wiele prac profesorskich, filologicznych i artystycznych. Do wielkich tych postaci powracają ciągle współcześni, którzy im tak wiele zawdzięczają. Ale jeżeli chodzi np. o twórczość H. C. Andersena, wydaje mi się, że ostatnie słowo nie jest jeszcze powiedziane. Pobieżnie od czasu do czasu — dla ułatwienia sobie zadania i aby nie powtarzać poszczególnych słów — nazywa się Andersena poetą. Ale nie jest moim zdaniem dostatecznie podkreślona ta właśnie rola Andersena. Jest on przede wszystkim i *par excellence* poetą i tylko jak do poety winniśmy podchodzić do tej niezwykłej osobowości. Jeżeli w ojczyźnie jego nie wszyscy zdają sobie z tego sprawę, to cóż dopiero u nas, gdzie jeszcze czasami pokutuje stosunek do Andersena jako do pisarza „dla dzieci". Bajki jego to są przede wszystkim poematy prozą, których epika przeniknięta jest bardzo osobliwym, bardzo specyficznym liryzmem. Jest to twórca obdarzony darem stwarzania nastroju. Nastrój ten to mieszanina liryzmu i zamyślenia, ironii, subtelnej ironii w stosunku do samego siebie — i bardzo osobliwej filozofii.

Zwykle się mówi o dwóch „uczniach" i protegowanych Johana Ludviga Heiberga, H. C. Andersenie i Kierkegaardzie, że są w każdym calu przeciwstawni sobie, w każdym calu różni. Tymczasem kiedy bliżej w te sprawy wnikniemy, dostrzeżemy u tych dwóch współczesnych sobie ludzi wiele cech wspólnych. Naturalnie jest w tych cechach dużo wytworów epoki, w której obaj żyli. Dużo przyczyn tego podobieństwa pochodzi i z tego powodu, że obaj byli Duńczykami, należeli do małego narodu, który wiedział, że w „koncercie

europejskim" odgrywa nikłą rolę. Kto wie, czy nie tu leży przyczyna owej „rezygnacji", którą odnajdujemy nie tylko u nich, ale u wielu jeszcze innych pisarzy duńskich — aż do samego Hermana Banga włącznie. Trzeba było wielkich idei ogólnoludzkich, jak socjalizm u Martina Andersena-Nexö lub jak dość osobliwa idea nordycka u Johannes V. Jensena, aby się literatura duńska z tego tonu rezygnacji mogła otrząsnąć.

W oficjalnych podręcznikach literatury duńskiej, np. w książce P. M. Mitchella czy też w tomie zbiorowym specjalnym poświęconym twórczości autora *Bajek* — obie te książki otrzymałem w miłym darze od kopenhaskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych, co jak gdyby sankcjonuje ich oficjalność — często spotykamy się z określeniem: „optymizm" Andersena. Nie wydaje mi się, aby w stosunku do tego pisarza można było popełnić grubszą omyłkę. Samo życie — całe jego życie było walką z demonami — usposabiało Andersena pesymistycznie. Na dnie każdego jego poematu leży smutek, i ta właśnie zaprawa przenika niedostrzegalnym zapachem każde jego opowiadanie. Beznadziejność życia ludzkiego jest czasem bardzo wyraźnie podkreślona w tych bajkach. Moje wnuki ich nie lubią: powiadają, że za bardzo smutne. Dorośli znajdują w nich te właśnie cechy, które spokrewniają Andersena z kopenhaskim myślicielem, autorem *Albo—albo.*

Jeżeli weźmiemy dla przykładu trzy „główne" bajki-poematy Andersena, *Syrenkę, Rajski Ogród* i *Opowiadanie o matce,* spostrzeżemy, że łączy je wspólna cecha. Cechą tą jest podkreślenie beznadziejności i bezcelowości wszystkich człowieczych usiłowań. Zakończenia wszystkich tych trzech bajek — to rozwianie się w mgłę kochającej syrenki, zapadnięcie się rajskiego ogrodu, straszliwa decyzja matki, która wobec niepewności losów dziecka, wobec skazania człowieka na mękę egzystencji zgadza się z wyrokiem śmierci.

Jeżeli głównym oskarżeniem przeciw mojemu opowiadaniu *Bitwa na równinie Segmore* jest zarzucanie mu zbyt pesymistycznego zakończenia (pokrewnego może w nastroju zakończeniu *Syrenki*), to na moją obronę mam to, że nowela ta napisana była w pełni hitlerowskiej okupacji, w epoce niemieckich zwycięstw na wschodzie. Podczas gdy Andersen tworzył swoje poematy w pierwszej połowie XIX wieku, który to czas był dla Danii czasem zupełnego spokoju i cichej szczęśliwości. (Wspomnijmy chociażby na bezrewolucyjne i spokojne nadanie swobód obywatelskich w konstytucji 1849 roku.)

Co prawda w niektórych bajkach swoich Andersen stara się rozwiązać optymistycznie zagadnienie istnienia człowieczego, ale takie zakończenia wyglądają zawsze sztucznie. Oczyszczenie ostateczne widzi wtedy autor bajek w przedśmiertnej „katharsis" albo w nienaturalnym działaniu Opatrzności. Wygląda to nieszczerze. Daleko „prawdziwsze" są takie zakończenia, jakie mamy w świetnej bajce o ołowianym żołnierzyku, który wraz z papierową tancerką bez przyczyny ginie w ogniu nicości.

Bajki Andersena podszyte są zazwyczaj taką pesymistyczną filozofią. Wywodzi się ona raczej z samej natury pisarza, neurastenika i nawet można powiedzieć psychopaty, niż z Schopenhauera. Filozofia Andersena jest jeszcze mało zbadana.

Zachwycamy się na przykład prześliczną i króciutką bajeczką o *Księżniczce na ziarnku grochu.* Uśmiechamy się nawet podzielając ironiczny uśmiech

autora. Ale rzadko zastanawiamy się nad tym, co ona oznacza, jaka jest filozoficzna — czy powiedzmy psychologiczna — treść tej bajki.

Oczywiście — jak powiedziałem gdzie indziej — Andersen mówi zawsze o sobie. To on jest tą „prawdziwą księżniczką", której ziarnko grochu nie daje zmrużyć oczu przez całą noc, sprawia mu zasadniczą niedogodę. Ale w tym stronicowym opowiadanku czai się jakieś drugie dno, coś jeszcze, bardzo tajemniczego i przykrego. Konstatuje ono zasadnicze nieprzystosowanie człowieka do życia, zasadniczą jego samotność i niemożność porozumienia. Coś w tym rodzaju.

Olbrzymiej sile poetyckiej dzieła Andersena tylko zawdzięczamy, że nie odbieramy go jak filozofii beznadziejności. Tylko skomplikowane piękno tej poezji ocala ją dla nas. Bo piękno jest zawsze optymistyczne, zawsze zachęca do życia, chociażby mówiło o jego beznadziejności.

I dlatego Andersen mocą swej siły twórczej stał się jednym ze słupów ognistych. Nie tylko dla swojego kraju.

Jeżeli nam Andersen chciał ukazać niemożność rozwiązania zagadki bytu, a nawet po prostu zagadki losu ludzkiego w sposób artystyczny, przy pomocy poetyckich obrazów — to drugi wielki pisarz duński tamtej epoki do tego samego dążył celu drogami myśli filozoficznej.

Powiadam „pisarz", gdyż Sören Kierkegaard rozważania swoje podawał zawsze w formie literackiej i być może nawet sam uważał prace swoje za beletrystykę. Oczywiście pisanie Kierkegaarda przekroczyło znacznie te ramy, stało się filozofią — poglądem na zagadnienia bytu, który w sposób bardzo ważki zaciążył na dziejach myśli europejskiej. Dzieło myśli Kierkegaarda okazało się niezmiernie żywotne. W wiele lat po śmierci myśliciela odbiło się na poglądach filozofów niemieckich i francuskich i odbiło się nawet na obyczajach nam współczesnych. Każdy niemyty młodzik z brodą, z nieuczesaną dziewczyną pod pachą — powołuje się świadomie czy nieświadomie na duńskiego myśliciela.

Sądząc ze współczesnych karykatur Sören Kierkegaard też nie odznaczał się zamiłowaniem do zadbanego i „porządnego" stroju.

Dzieło krótkiego żywota Kierkegaarda jest bardzo obfite. Bywały epoki w jego życiu, kiedy pisał bez przerwy. W roku 1843 wydał ni mniej ni więcej tylko sześć książek. Miał wówczas równe trzydzieści lat. Jest to jednocześnie rok wydania jego najważniejszej książki *Enten-Eller, Albo-albo.*

Wybuch pisarskiej weny Kierkegaarda przypada na czas przełomu psychicznego — cezury, która w równie nienormalny sposób zaznaczyła się w jego życiu, co i w twórczości. Żywot Kierkegaarda należy do najdziwniejszych — nawet w świecie pisarzy i filozofów. Postać ojca — uczonego prostaka — dominowała nad jego dzieciństwem i młodością, jak u Kafki. Potem przyszła dziwna sprawa jego narzeczeństwa. Regina Olsen była młodą i pełną radości życia dziewczyną. Kierkegaard zaręczył się z nią z miłości. Ale w dwa miesiące po zaręczynach przyszedł do przekonania, że nie ma prawa przywiązywać do siebie tej dziewczyny i unieszczęśliwić jej swoją melancholią. Odtąd zaczyna się dziwna gra: jak Przełęcki w *Przepióreczce* Żeromskiego (a powiadali, że takich rzeczy nie spotyka się w prawdziwym życiu) — starał się zniechęcić do siebie narzeczoną, przedstawić się w najgorszym świetle. Pił, hulał i robił długi. Komedia trwała długo i była bardzo uciążliwa, publiczne

popisy wyczerpywały pisarza, musiał zachowywać się hałaśliwie i niespokojnie. Regina przejrzała jego grę — znaleźli się oboje w bardzo trudnej sytuacji.

Wreszcie, kiedy nastąpiło zerwanie, Sören zapisał w swoim dzienniku: „albo oddasz się dzikim rozrywkom, albo absolutnej religijności, zupełnie innego rodzaju niż pastorski melanż".

Owo „albo-albo" stało się zalążkiem księgi. Po zerwaniu z narzeczoną wyjechał do Berlina i tam gorączkowo począł pracować. Następny rok to był właśnie ów rok sześciu książek.

Mimo formy powieściowej, jaką nadał Kierkegaard swemu dziełu — trudno jest je jednak zaliczyć do literatury pięknej. Jest to dzieło myśliciela, filozofa, teologa — wreszcie pastora kościoła reformowanego, którym Kierkegaard chciał i mógł zostać. Ale w każdym bądź razie *Albo-albo* należy również do literatury — ze względu na formę, styl i zainteresowania estetyczne.

Jak wiadomo, w książce chodzi o decyzję, którą ma powziąć każdy człowiek, odpowiadając sobie na pytanie: jak żyć? (Znane nam to pytanie bardzo dobrze z dziedziny innych literatur). Człowiek musi wybierać: albo życie estetyczne, od zwykłego zjadacza chleba aż po Don Juana, życie estetyczne musi doprowadzić do rozpaczy; albo życie „etyczne". Niestety autor dowodzi, że i ta droga prowadzi do rozpaczy. Pozostaje inne życie, w którym człowiek może urzeczywistnić swe wieczne zadania w swym czasowym istnieniu: jest to droga religijna.

Rozwiązanie to leży w zasadniczej sprzeczności z naturą człowieka. A człowiek — powiada Kierkegaard — jest syntezą ciała i ducha, przemijalności i wieczności, skończoności i nieskończoności, przymusu i wolności.

Zdając sobie sprawę z tych sprzeczności, Kierkegaard w długim szeregu książek stara się swoje tezy o konieczności drogi religijnej uzasadnić. Ale zawsze w dowodach jego pozostaje jakaś reszta, jakaś cząsteczka niepodzielna, nie poddająca się aktom rozumu.

Ostatecznie dochodzi do przekonania, że prawdę można poznać tylko wtedy, kiedy się jej szuka z całą namiętnością, z zaangażowaniem całej swej osobowości, egzystencjonalnie.

Krótkie życie Kierkegaarda przebiegło bez większych zdarzeń. Sam on mówi o czterech wstrząsach, jakie to spokojne bytowanie nawiedziło. Pierwszym była sprawa ojca. Odkrycie, że za pobożnymi pozorami tego życia tkwią starannie ukrywane namiętności — i że on sam, Sören, jest owocem przedmałżeńskiego pożycia. Drugim była sprawa Reginy Olsen. Dwa następne „wstrząsy" mniej są dla nas zrozumiałe. Dla pojęcia ich trzeba się bardzo wżyć w epokę, bardziej jeszcze w duńskie stosunki owych lat, lat przedkonstytucyjnych, czasów absolutyzmu i więzów myślowych, które nakładał na obywateli oficjalny kościół luterański. I chociaż jeszcze zdołamy pojąć — jakkolwiek dziwi on nas nieco — konflikt Kierkegaarda ze złośliwym dziennikarzem Meirem Aaronem Goldschmidtem, redaktorem politycznego pisemka *Korsaer*, to już wymyka się naszym dzisiejszym pojęciom ostatni „wstrząs" duńskiego filozofa. Chodziło tutaj o jego stosunek do protestanckich biskupów — przyjaciela jego ojca, Mynstera, i jego następcy, Martensena.

Nie zrozumiemy tego konfliktu, jeżeli nie zdamy sobie sprawy z głębokich śladów, z piętna, jakie pozostawiła na duszy Kierkegaarda szczerze wyznawana religia protestancka. Ale i wtedy jeszcze zadziwia nas głębokie przeżycie

rozczarowań do „pastorskiej" wiary i złapania na gorącym uczynku protestanckiej frazeologii kazaniowej, za którą kryły się pycha i pustka, a może i gorsze rzeczy.

Wielkość Kierkegaarda polega nie na buncie. Buntownikiem nie był. Nie walczył z zastanym światem. Jego zasadniczym zadaniem, które urzeczywistnia we wszystkich swoich książkach, była inna walka, walka na myśli. Pragnął dowieść, że bezpłodną sprawą jest budowanie systemów filozoficznych piastujących wiarę, że zagadkę istnienia można rozwiązać na drodze myślowych spekulacji. W szczególności ciosy jego pióra były wymierzone przeciwko Heglowi (przypomnijmy sobie, że pisał *Albo-albo* w roku 1843 w Berlinie, siedzibie wielkiego filozofa!) i jego systemowi myślenia, przeciwko złudzeniom jego filozofii.

Jeżeli spojrzymy dobrze na chronologię i porównamy daty — spostrzeżemy, że działał wówczas inny filozof, który wypowiedział wojnę filozofii Hegla. Był to Karol Marks. Jakaż jednak różnica pomiędzy dziełami Marksa i Engelsa a pracą, której w tym samym czasie dokonywał Kierkegaard.

„Marks — powiada jeden ze współczesnych pisarzy duńskich — chciał hegeliański idealizm, jak sam się wyrażał, spożytkować przez to, że »postawi go na głowie«, to znaczy, że to, co Hegel postawił na głowie, z powrotem umocni na nogach. Kierkegaard był znacznie radykalniejszy, chciał cały system hegeliański storpedować, wychodząc z założenia, że w ogóle jest rzeczą niemożliwą wyrazić wielokształtność istnienia w zapisanym systemie. System myślenia może istnieć, systemu istnienia być nie może."

„Ten podstawowy pogląd przenika w pierwszej linii pisma Kierkegaarda i posiadł on dla nowszej filozofii zasadnicze znaczenie poprzez Egzystencjalizm."

Jeżeli mamy pewne trudności w rozumieniu znaczenia działalności, a zwłaszcza biografii Kierkegaarda, to natkniemy się na znacznie większe przy omawianiu trzeciego „słupa ognistego", Mikołaja Fryderyka Seweryna Grundtviga. Kierkegaard — mało znany w Danii — zyskał sławę światową. Gigantyczna a dziwaczna postać Grundtviga niewiele zyskała sławy poza granicami swego kraju. Jest to nie tylko wina specyfiki duńskiej, chociaż tylko w Danii mógł się narodzić człowiek takiego rodzaju. Jest to także wynik nieprawdopodobnej indywidualności samego Grundtviga, który jako działacz i jako pisarz, jako człowiek i jako pastor nie mieści się w żadnych ramkach. Nie jest on podobny do nikogo, nie możemy go „wyjaśniać" powołując się na jakiekolwiek przykłady czy to z życia Europy, czy Ameryki. Chociaż raczej tam moglibyśmy znaleźć ludzi w oddalonym przybliżeniu przypominających Grudtviga. Chociażby „szalonego starca", Walta Whitmana, który zresztą o całe niebo, o wiele nieb, przewyższał Duńczyka talentem poetyckim.

Dodać do tego trzeba długość żywota Grundtviga. W ciągu prawie dziewięćdziesięciu lat gorączkowej, gwałtownej działalności zdołał on zaznaczyć się na wielu polach i wywrzeć wpływ w najróżnorodniejszych dziedzinach. Działalność Grundtviga, jak jego twórczość, zawsze forte, zawsze z pedałem, jest tkanką tak złożoną i tak mocno splecioną — że oddzielając poszczególne pasma zawsze musimy naruszyć całość i zniekształcić widok ogólny. Autor poetyckich hymnów (napisał ich 1400!), działacz kościelny, który właściwie mówiąc wywołał schizmę w duńskim kościele protestanckim, obdarzony żelazną wiarą

chrześcijańską, a jednocześnie pierwszy propagator „mitu" pogańskiego, uczony na miarę światową, a jednocześnie wróg nr 1 wykształcenia uniwersyteckiego — odbił swą ciężką i gwałtowną pieczęć na wielu sprawach społecznych i kulturalnych.

Trudny do zrozumienia, a jednak bez pojęcia jego roli w życiu Danii nic nie można zrozumieć z Danii wczorajszej i dzisiejszej.

Zaczynał razem z Ölenschlägerem; tak samo jak poeta romantyczny znajduje się pod wpływem przyrodnika Steffensa. Zresztą teorie przyrodnicze jego kuzyna Steffensa byłyby dziś bardzo podejrzane pod względem naukowym, tylko że o nich nikt już nie pamięta.

Szybko jednak drogi Grundtviga i Ölenschlägera rozbiegły się. Ölenschläger szybko się zestarzał i spospolitował, a Grundtvig do samej śmierci, do roku 1872, był czynnikiem fermentu i niepokoju w literaturze i w życiu społecznym Danii. Zresztą literaturę uważał tylko za służbę, za sposób głoszenia swoich własnych idei.

Należy przypuszczać, że zewnętrzny niepokój Grundtviga, jego gorączkowa działalność były tylko wyrazem wewnętrznego niepokoju. Rzeczywiście trudno wyobrazić sobie, jakim sposobem Grundtvig godził w sobie wierność dla tradycji chrześcijańskich i purytanizm pastorski z dzikim uwielbieniem dla pogańskiej przeszłości Skandynawii i nawet dla epoki Wikingów. Położył on wielkie zasługi dla nauki studiując jezyki starożytne Skandynawii, islandzki, staronordycki, staroangielski, tłumacząc latami Saxo Grammatica, Snorri Sturlusona (Islandia), Eddę itd. itd. Powiadał o sobie, że jest „pół-skaldem, pół-molem książkowym".

Przekłady jego były zawsze interpretacją, ale uważał on historię tylko za przedmiot prowadzący do utwierdzenia „mitu". Był autorem nie tylko *Mitologii nordyckiej* — ale i politycznych pamfletów antynapoleońskich i antyniemieckich. Zaciekły nacjonalista, „mitolog", propagator idei łączności całej Skandynawii — mógłby być uważany za element wsteczny i hamujący postęp. Ale gdzież tam! Był w zasadach swoich antyintelektualistą, z XVIII wieku uznawał tylko Jana Jakuba, a cały wiek Oświecenia potępiał poza tym w czambuł. Ale właśnie ten antyintelektualizm, walka z nauką oficjalną i uniwersytecką — dała mu najcenniejszy z jego pomysłów. Grundtvig jest przecież twórcą idei podstawowej dla rozwoju kulturalnego i ekonomicznego Danii, idei „Folke Hojskole", idei uniwersytetów ludowych. Pod jego przewodnictwem i pod jego patronatem powstała owa sieć uniwersytetów ludowych, która do dziś dnia jest najosobliwszym zjawiskiem społecznym Danii. Owe szkoły, gdzie na wolne wykłady uczęszczają młodzi ludzie (z początku ze wsi, dziś już ze środowisk robotniczych i z miast) nie zdając żadnych egzaminów, nie otrzymując żadnych świadectw. Uniwersytety ludowe przyczyniły się i przyczyniają do podnoszenia się ogólnej kultury duńskiego narodu. Olbrzymie czytelnictwo w Danii, nieprawdopodobne ilości pism w tym małym kraju — w znacznej części pochodzą z realizacji idei Grundtviga.

Jeśli do tego dodamy, że w uniwersytetach ludowych narodził się ruch spółdzielczy, będący podstawą bytu — i jakiego bytu — dzisiejszej Danii, to będziemy niejako pojmować, że gorący ślad wielkiej indywidualności Grundtviga można spotkać w tym kraju dziś jeszcze.

Oczywiście nie chodzi tu o piękny „kościół Grundtviga", jedną z najpięk-

niejszych budowli współczesnych w Kopenhadze, z cudownie rozwiązanym otoczeniem — które, jak w życiu Grundtviga, tak sensownie wiąże przestrzeń kościelną, mieszkalną i dalekie wyloty na zieleńce i łąki. Śladem myśli Grundtviga są szkoły, czytelnictwo, spółdzielczość, wysoki poziom kultury codziennego bytu...

Z wszystkich „słupów ognistych" zostawił on najgłębszą bruzdę na duńskim polu. Ale właściwy obraz tego człowieka i jego działalności może dać tylko Duńczyk. Zbyt wieloma specyficznymi rysami obdarzony był pastor-poeta.

W czasie mojego ostatniego pobytu w Kopenhadze bez wielkich uroczystości ustawiono na placu ratuszowym drugi już w tym mieście pomnik H. C. Andersena. Siedzi on sobie tam prawie na równi z trotuarem, przy samym rogu wspaniałego i brzydkiego ratusza. Taki jakiś jest prywatny, intymny i czysto duński. Kiedy przechodziłem tam ostatni raz, jakaś mamusia zarzymała się przed nim ze swoją czteroletnią może pociechą. Popatrzyła i powiedziała z radością: „O, widzisz! H. C. Andersen siedzi! Dla ciebie go postawili..."

Z drugiej strony ratusza na wysokim słupie stoi dwóch facetów z orszaku Wikingów (może?) z wielkimi charakterystycznymi trąbami przedhistorycznych orkiestr. Oryginały takich wężowatych trąb z talerzykowatym zakończeniem możemy w dość znacznej ilości oglądać w Kopenhaskim Muzeum Narodowym. Nazywają się one „lur". Obecnie taka trąba służy za znak firmowy najlepszego duńskiego masła. Znak starożytnej Skandynawii służy nowożytnej ojczyźnie za reklamę podstawowego artykułu eksportowego.

Samotny zaś Kierkegaard z brązu siedzi w zakątku któregoś z ogrodów.

Jarosław Iwaszkiewicz

Roman Łoboda

KAMIEŃ FILOZOFICZNY CZYLI MIŁOŚĆ NIESZCZĘŚLIWA

Jesteś w bursztynie
na dnie powietrza
alfa-omega

Głodem codziennym
czerwoną płachtą
kwefiony na czczo
czarnym kawiorem
ziemisty gryzoń
jesteś

W pasiece królową spasłą
pod promieniami namiętnych żądeł
i w rzędzie figur geometrycznych
lepką gnuśnością

A ja w twym wnętrzu
pozaklejany po dwakroć w głębi
mojej miłości
i wklęsłym okiem
wołam o pomoc
gwiazd przeźroczystych
które mi w brzuchu
legły kamieniem
nieurodzonym

BALLADA

Kolory sukni są
kolorem oczu królowej

Ile sukni masz pani
pyta paź zadziwiony
ile masz oczu kolorów

Jeżeli dzień ma być
inny od dnia
a noc inna od nocy
to szafy moje pełniejsze
muszą być wszystkie
od pełni księżyca

Jakie masz oczy królowo
pyta paź zasmucony
że ich nie widzę

Mam oczy jak gwiazdy
każda inna od każdej
i wszystkie pełne blasku

Ale czego królowo
masz oczy nad głową
i ciało na wieszaku

Dalszych pytań paź nie zadawał
dwóch halabardników zrobiło z niego
sztandar dla przyszłych pokoleń
albowiem był rypsem

OPTYMIZM

W głuchym pniu taka muzyka
Prawda sąsiedzie

Aha

Zielona pręga na rannym powietrzu
otwiera na przestrzał dzień

Wtedy ten pień świeci i gra

Aha

Tak tak w samo południe
kołowroty wtórują a koło wrót
wysoki słup staje w bieli

Aha

Przecież wy macie uszy nogi ręcè
i oczy i usta z drzewa a jednak
mówicie

Aha

Roman Łoboda

Andrzej Kijowski

WKROCZENIE WIELKIEJ ARMII

1

Na czterech marmurowych kolumnach miedziany baldachim, pod baldachimem kamienna płyta, na niej wyrytych dziewięć liter i sześć orłów. Płyta odsuwa się z głębokim łoskotem i ukazuje schody wiodące w podziemia. Całość otoczona kratą żelazną zamykaną na furtę. Do furty prowadzą schody. Na schodach stanęło dwóch żołnierzy w ciężkich hełmach, płytszych nad czołem, głębszych na karkach, w krótkich butach z cholewami, z karabinami na ramionach.

Fotografia wydrukowana była na pierwszej stronie gazety. Gazeta leżała na stole, wziąłem ją do ręki raz i odszedłem, potem wróciłem do niej, jeszcze raz przyjrzałem się kolumnom, baldachimowi, płycie, orłom i literom, hełmom, butom, karabinom i znów odszedłem, i znów wróciłem. Potem spytałem starszych, co to oznacza, lecz wzruszyli tylko ramionami. Ojciec powiedział, że to właśnie jest polityka, nie mogłem zrozumieć, co to jest polityka, rozumiałem, co to jest wojna, rozumiałem, że chodzi w niej o zwycięstwo i o honor, i nie umiałem odpowiedzieć sobie na pytanie, czy warta honorowa przed grobem naszego zmarłego wodza jest dla nas hańbą czy honorem, nie umiałem stwierdzić z całą pewnością, czy warta owa sprawia mi radość czy ból. Nie umiejąc odpowiedzieć sobie na te pytania, nie śmiałem ich stawiać, ponieważ pyta się o to tylko, co się wie. Sprawa dręczyła jak zły sen, jak grzech popełniony w skrytości, i do dziś dnia dręczy, odzywa się jeszcze teraz, po latach skryte upodobanie do obrzędu upokorzenia i wstręt do samego upokorzenia. Raz wreszcie muszę to rozstrzygnąć, po czyjej stronie byłem, gdy mnie uderzono: swej własnej czy tego, który uderzał.

Wojna wybuchła w piątek. Tego dnia było bombardowanie, następnego dnia, w sobotę, było bombardowanie, w niedzielę było wielkie bombardowanie, w poniedziałek alarmy co chwilę, ale bez bombardowania, we wtorek alarmów już nie było, w środę przyszli.

Z naszego mieszkania uciekliśmy w niedzielę po wielkim bombardowaniu. Dziewięć bomb padło dokoła naszego domu, to dużo jak na nasze spokojne miasto. Lotnik celował zapewne w pobliski dworzec, a trafił w kościół, z którym nasz dom sąsiadował, w ogród, którym kościół był otoczony, i w księży

sad, który rozciągał się za naszym domem. Nasz dom należał do parafii i stał na terenie dawnego cmentarza. Wszystkie szyby u nas wyleciały, futryny się częściowo połamały, posypał się tynk, zupełna ruina, chociaż bomby nie były duże. Ojciec przewidywał dalsze. Trzęsąc się ze zdenerwowania, połapaliśmy co najpotrzebniejsze rzeczy, dzbanek z wodą, bo z wodą nigdy nie wiadomo, i przedostaliśmy się do tak zwanego Cichego Kącika. Jest to osiedle urzędnicze, grupka will, dla dwóch rodzin każda, za miastem na końcu Błoń, za stadionami sportowymi. Ktoś znajomy wyjechał i zostawił nam swoje mieszkanie. Jakiż tam był spokój! Ale w ciągu poniedziałku prawie wszyscy mieszkańcy kolonii wyjechali i zrobiło się nieprzyjemnie. Przy tym ojciec przewidywał bitwę w tym właśnie miejscu. Nie podążyliśmy w ślad za innymi, którzy pociągami, samochodami, furmankami, na rowerach i pieszo udawali się w kierunku wschodnim, aby dalej od wojny, która zbliżała się od zachodu. Nie uczyniliśmy tego, ponieważ ojciec nie przewidywał takiej konieczności. Miał już za sobą jedną wojnę i należało mu wierzyć. Dla mnie to była nowość, miałem ledwo dziesięć lat. Miałem swoje zdanie o wojnie, różniło się ono od zdania ojca, który twierdził, że najlepiej zawsze dostać się do niewoli. Musiałem mu ustąpić, z pewnością chciał dobrze. Każde bombardowanie przypłacałem szalonymi wymiotami, które ogromnie męczyły mnie i były przykre dla otoczenia. Opuściliśmy więc Cichy Kącik, teren przyszłej bitwy, i przenieśliśmy się do miasta, do mieszkania ciotki, która także wyjechała. Mieszkała w kamienicy dziadka, w której się urodziłem. Wynieśliśmy się z niej po śmierci dziadka na skutek rodzinnych nieporozumień. Miałem wtedy pięć lat, pierwsze moje wspomnienia z tym właśnie miejscem były złączone, co za zbieg okoliczności. Ogromna to była kamienica, nasępiona i ponura, cała była obwieszona balkonami i kolumnami, posąg Matki Boskiej stał w niszy na wysokości pierwszego piętra, dach miała z okapem florenckim, rzeźbionym w złocone kasetony, okna wychodziły na ruchliwą ulicę, która łączyła się z szosą prowadzącą na zachód. Tędy nadjechali.

Najpierw pokazały się otwarte samochody otoczone przez rowerzystów. W każdym samochodzie był karabin maszynowy z lejkowatą lufą zadartą do góry. Ojciec nie pozwolił patrzeć przez okno. Pierwszy ich spostrzegł, jak nadjeżdżali, zamknął okno i zagonił mnie do ciemnego przedpokoju. Kiedy usłyszałem warkot pod oknami, wymknąłem się do frontowego pokoju. Szeroki parapet zasłonił mi widok, zobaczyłem tylko dwóch rowerzystów jadących powoli wzdłuż przeciwległego chodnika, oficera stojącego w samochodzie z pistoletem w ręku i czarny otworek lufy. Zwróciłem uwagę na kolor mundurów srebrno-zielony, kształt hełmów, który znałem z fotografii w gazetach, znak V na rękawie rowerzysty i na to, że pistolet w ręce oficera był cały niklowany.

Potem przejeżdżali co chwilę, ojciec już nie bronił podchodzić do zamkniętego okna, sam był ciekawy, zresztą wszystkie okna naprzeciw pełne były ludzi, całe gromady stały w bramach. Zobaczyłem, że dozorczyni z przeciwka skinęła ręką, gdy przejeżdżał kolejny patrol. Pobiegłem powiedzieć o tym ojcu, ale mi nie wierzył, powiedział, że mi się zdawało, ja jednak po dziś dzień wiem, że mi się nie zdawało, i po dziś dzień nie rozumiem, co to znaczyło.

W południe otworzyliśmy radio. O dwunastej, jak zwykle, odezwał się hejnał z Wieży Mariackiej, wtedy ojciec się rozpłakał, ja za nim.

Zaraz po obiedzie posłyszałem z daleka orkiestrę. Znów skoczyłem do okna. Wszyscy patrzyli w zachodnią stronę, w bramach tłoczono się okropnie, bo każdy chciał widzieć, a nikt nie odważał się zanadto wysuwać na ulicę. Okna nie wolno mi było otworzyć, więc czekałem niecierpliwie. Ujrzałem najpierw wolniutko jadących rowerzystów, może z dwudziestu. Za nimi ogromny samochód, siedzieli w nim żołnierze, w kilku rzędach, wszyscy w hełmach, z karabinami u kolan. Samochód ciągnął armatę. Nigdy w życiu nie widziałem takiej ogromnej armaty, zdawało mi się, że jej lufa uniesiona do góry przesuwa się na wysokości pierwszego piętra. My mieszkaliśmy na drugim. Na platformie stało dwóch żołnierzy, wyprostowanych jak na warcie honorowej. Zapamiętałem, że jeden z nich trzymał w ręce wiązankę kwiatów, znów nie rozumiałem, skąd ją miał. Zapamiętałem też skrzynkę z pociskami, które lśniły w słońcu żółtym blaskiem. Kilkanaście metrów za armatą jechał na koniu oficer z czerwonymi wyłogami na piersi i z czerwonymi lampasami na spodniach, za nim kilku oficerów w hełmach, za nimi duży oddział konny, trójkami; konie były duże, większe od naszych chyba, i ludzie wydawali mi się więksi. Za konnymi szła orkiestra. Prowadził ją tamburmajor ze srebrnymi naszywkami na ramionach, jak w naszym wojsku, pałę miał w ręku ozdobioną srebrnym chwastem, wywijał nią bardzo dziwnie, nawet kręcił młynka. Za tamburmajorem szli dobosze, w dwóch rzędach chyba, za nimi piszczałki, flety i ze dwóch cymbalistów, którzy swoje instrumenty obwieszone kolorowymi wstążkami nieśli wysoko jak chorągwie. Za tą grupą, która czyniła brzękliwy hałas, szedł dyrygent z cienką batutą, a za nim właściwa orkiestra złożona z trąbek, klarnetów, waltorni, wielkich trąb. Ogromna to była orkiestra, nigdy takiej nie widziałem, a znałem się na tym, bo w naszym mieście było mnóstwo doskonałych orkiestr, które często urządzały capstrzyki i koncerty.

Kiedy ta orkiestra przechodziła, ludzie już bez obawy pootwierali okna, wylegli na balkony, wysypali się z bram i nastrój zrobił się lepszy. Ojciec jeszcze się wahał, ale po chwili sam okno otworzył i wychyliliśmy się obaj, popatrzyliśmy w tę stronę, skąd nadchodzili — oho, ani końca nie było widać. Szli trójkami, bardzo równo, hełmy błyszczały ładnie, matowo, twarze były opalone, raczej uśmiechnięte. Kolumna ani się nie zakołysała, walili w bruk dość mocno, zauważyłem, że wszyscy mieli buty z krótkimi cholewkami, jak u nas saperzy. Nie nosili owijaczy jak nasza piechota, tylko popielate spodnie wpuszczane w buty. Karabiny mieli na pasach, nie na ramieniu, a kilka pierwszych trójek każdej kompanii dźwigało ręczne karabiny maszynowe. Żołnierze nie mieli tornistrów na plecach, dlatego sylwetki nie wydawały się tak zgarbione, jak u naszych piechurów. Każdy miał długą puszkę z maską gazową na biodrach, łopatkę u pasa, manierkę w szarym wojłoku. Oficerowie nie mieli szabel, lecz krótkie sztyleciki, jakie u nas tylko lotnicy nosili.

Trzy albo cztery kompanie (nie pamiętam już dokładnie) tworzyły chyba batalion, jak u nas. Za każdym batalionem jechały ciężkie karabiny maszynowe, na wózkach ciągnionych przez dwa konie. Trzy albo cztery bataliony tworzyły pułk. Jechały za nim karabiny maszynowe o dwóch lufach stromo wymierzonych w niebo, przeciwlotnicze chyba, armaty lekkie raczej, ciągnione przez cztery bardzo duże konie, wreszcie wozy, przykryte brezentowymi płótnami, każdy wóz zaprzężony w cztery konie, których włochata sierść i grube

nogi były dla mnie nowością, jak wszystko. Skończył się jeden pułk, pojawił się drugi, tak samo sformowany, z oficerem ozdobionym czerwonymi wyłogami na czele, z orkiestrą, tylko mniejszą, z własnymi działami, z taborami. Za nim jeszcze jeden pułk, potem straciłem rachubę. Szli do wieczora. O zachodzie słońca rozległ się w powietrzu warkot bardzo, bardzo głośny, łoskot po prostu, i tuż nad dachami przeleciał czarny samolot, trzymotorowy, z białymi krzyżami na skrzydłach. Przechylił się trochę przelatując nad ulicą i pamiętam, jak słońce błysnęło w okienkach. Pierwszy raz w życiu widziałem taki duży samolot. Ojciec odszedł, sam tkwiłem w oknie, ale ciągle go wzywałem, aby zobaczył coś, co mnie takim podziwem napełniało.

2

Kochałem wojsko, całe nasze miasto kochało wojsko, co się da wytłumaczyć historycznie. Sześć wieków nasze miasto było stolicą, potem dwa wieki niczym, a potem, gdy ojczyzna nasza utraciła niepodległość, gdy rozdzieliły ją między siebie trzy mocarstwa, miasto nasze stało się nadgraniczną twierdzą. Należało do potężnej monarchii, której stolica była daleko, której władcy nie odwiedzali go nigdy, choć zamek, który wznosił się nad miastem, byłby godzien ich przyjąć. Monarchia była obecna w mieście tylko w postaci garnizonu, przede wszystkim garnizonu, czego symbolem był fakt, że zamek ów zamieniono na koszary. Zburzono stare miejskie mury, pobudowano zaś forty głęboko w ziemię wkopane, zamaskowane dla niepoznaki drzewami i krzakami, a na malowniczym wzgórzu Najświętszego Salwatora wzniesiono potężną cytadelę. Na mapie monarchii oznaczono nasze miasto czarną gwiazdą, co znaczyło: twierdza.

Obecność wojska stała się więc jedyną polityczną treścią miasta, namiastką obecności królów. Można także powiedzieć, że wojsko stało się jego nowym powołaniem, to bardzo ważne dla miasta, które straciło wszelkie powołanie, gdy przestało być stolicą, a które bez powołania żyć nie może, skoro historia przed wiekami już raz powołała go do rzeczy wielkich i pozostawiła na nim swe piętno w postaci owego zamku, starych murów, których resztki jeszcze się zachowały dla pamiątki, w postaci pięćdziesięciu sześciu kościołów, których wieże i kopuły tworzyły jego rzeźbę. Należy zaznaczyć, że w czasach, kiedy miasto nasze pozbawione zostało znaczenia, liturgia zastąpiła mu to, co mu odebrała historia, a wojsko, choć obce, było powrotem historii. Stanowiło dekorację miasta, dodało smaku liturgii. Występowało w pełnej gali na święta kościelne, oddawało salwy honorowe podczas procesji i błogosławieństw, trzymało warty przy ołtarzach na Boże Ciało i przy Bożych Grobach na Wielkanoc. Rolę szczególną należy przypisać orkiestrom wojskowym. Były wspaniałe, prowadzili je przeważnie kapelmistrze czeskiego pochodzenia, niezawodni. Przemarsz wojska z orkiestrą wywoływał niebywałe podniecenie, tłum cały wędrował za kolumną (wiem to z opowieści ojca), a przed orkiestrą biegła gromada uliczników, których dźwięki trąb i czyneli w takie wprawiały uniesienie, iż na rękach chodzili, gwiazdy toczyli i kozły machali, nie mogąc inaczej sprostać swemu entuzjazmowi. A tych orkiestr było zatrzęsienie, każdy pułk miał swoją, pułków zaś tyle, ile rodzajów broni, ile rodzajów broni, tyle

uniformów, co jeden, to bardziej malowniczy, gdyż były to czasy, gdy sztuka wojenna nie była sztuką krycia się w trawie, gęstwinie, śniegu i piachu, cnota żołnierska puszyła się strojem, hałasem, wyrównanym szykiem.

Po wojnie było już inaczej, wojska mniej, forty opustoszały, orkiestry pogorszyły się, mundury zubożały, straszna wojna zgasiła blask dawnych żołnierskich cnót, wojsko zszarzało i zzieleniało, starzy ludzie ciężko to przeżyli, ale za to było to nasze wojsko, ponieważ kraj został wyzwolony. Do uroczystości kościelnych dodano teraz święta państwowe, które czczono przez wojskowe parady. Te sam już pamiętam, dzięki nim pokochałem wojsko, co w mej historii duchowej posiada ogromne znaczenie, jestem gotów udowodnić, że nie jest to tylko moja prywatna sprawa, nie doceniamy wojska, niedostatecznie znamy siebie, oto moje założenie.

Defilady odbywały się dwa razy do roku: w maju i listopadzie. W maju na Błoniach, na rozległej łące, obramowanej z jednej strony długą aleją kasztanową, z drugiej strony wałami rzeki Rudawy. Nad Rudawą wznosiło się strome, podłużne wzgórze Najświętszego Salwatora, uwieńczone czerwoną cytadelą, pośrodku której sterczał zielony stożek Kopca, który usypano w czasach uciśnionego patriotyzmu na cześć jednego z naszych dawnych bohaterów — w sprawach pomników zaborcza monarchia była pobłażliwa, budując cytadelę, nie naruszyła kopca. Co do pozostałych stron świata, jedną z nich zamykała sylwetka królewskiego zamku najeżona basztami i wieżami katedry, drugą zaś lesiste wzgórza. Wojsko nadchodziło aleją, niewidoczne wśród kasztanów, zjawiało się na łące od strony wzgórz i posuwało się w stronę zamku betonowym pasem przecinającym łąkę. Oczekiwano go pośrodku, tu były trybuny. W listopadzie tło zmieniano, był nim średniowieczny Barbakan na ulicy Basztowej, która łagodnym łukiem biegła dokoła miasta, wzdłuż dawnych fortyfikacji, wyburzonych niestety, z wyjątkiem owego Barbakanu, jednej bramy, dwóch baszt i ułomka murów. U jednego krańca ulicy był dworzec kolejowy z wiaduktem przerzuconym nad ulicą, która w tym miejscu zapadała się gwałtownie w dół. Stamtąd nadchodzili, wynurzali się spod wiaduktu i zbliżali się powoli, krokiem jeszcze nie zestrojonym. Pierwszy kroczył dwudziesty pułk piechoty, zwany „Dziećmi Miasta". Nazwa była odziedziczona z czasów Monarchii — tak nazywał się ówczesny pułk trzynasty — nasza dwudziestka po nim wzięła nazwę, koszary i miłość miasta. Trzynastka była równie bliska, jak dwudziestka, mój ojciec służył kiedyś w trzynastce, wraz z nią odbył wojnę, czyniąc wszystko, aby nie zabito go, nie zraniono lub nie przeziębiono za obcą sprawę, lecz jak najszybciej wzięto do niewoli. Mimo to czuł się związany bardziej z tamtymi niż z tymi, tych witał ironicznie, tamci byli mu obcy, bo żądali od niego krwi, ci byli obcy, bo nie żądali niczego: jego wiek już przeszedł. Ja zaś musiałem dzielić moje uczucia między ironię i entuzjazm, dopóki nie porwało mnie coś silniejszego, coś, co zagarniało i ojca. Byłem chłodny, póki zbliżająca się masa była bezkształtna, póki nie poddała się rytmowi bębna i ostremu krzykowi oficerów. Wtedy dreszcz mnie przenikał, wzlatywałem odrobinę nad ziemię, drżałem, trzepotałem, rwałem się naprzód, z gardła wydobywał się cienki skowyt. — Uspokój się, nie szalej — mówił do mnie ojciec ochrypłym głosem, cisnąc mnie do siebie z całej siły, a wtedy czułem, że i on drży. Gdy przechodzili przed nami w kurzu i smrodzie, łupiąc nogami jak zwykle trochę nie w takt, stygliśmy obaj, zaśmiewaliśmy się z nich głośno,

ojciec podrwiwał z nich swoim koszarowym językiem zapamiętanym z trzynastki, a ja powtarzałem za nim:

— Szłapaki, oddaj cielę, łaziki...

Za dwudziestym pułkiem naszych dzieci, które na rogatych czapkach i kołnierzach nosiły granatowe barwy, szedł piąty pułk saperów w barwach czarnych, a za pułkiem jechały pontony, czyli łodzie odwrócone dnem do góry, na wózkach ciągnionych przez konie. Dalej artyleria w barwach zielonych, tak zwany piąty pak i szósty pac (były to skróty, którymi posługiwałem się z fachowym znawstwem), a za armatami ułani, pułk ósmy, żółty. Żółte otoki na rogatywkach, żółte proporce u lanc, żółte proporce u fanfar, na żółto farbowane grzywy i ogony orkiestry. Podczas defilad na Błoniach rozwijali wielki szyk, dwunastkami szli, a tuż przed trybuną zrywali się do galopu, orkiestra rąbała skoczną melodię, ta-ta-ra-ta-ta-tam, oklaski, wiuwanie kapeluszami, kawałki darni leciały spod kopyt i zawsze jeden ułan spadał z konia. Za nimi jeszcze konna artyleria, także galopem, armatki skakały na wybojach, bo rwali obok betonowego pasa, murawą. Dalej jeszcze jechały jakieś techniczne baony z długimi tykami anten i aparatami, za nimi trzeszczały małe czołgi, górą perkotały samoloty, patrzyło się z ciekawością, ale bez wzruszenia. Czekało się jeszcze na czarne landa pełne staruszków w granatowych czamarach. Byli to weterani dawnych walk o wolność kraju. Witano ich z rodzajem pobłażliwości i grzecznym zniecierpliwieniem, wszak defilada jest po to, aby wzbudzać zły dreszcz siły, aby wyzwolić upodobanie do przemocy, aby... Zamilknę zresztą, nie należy przyspieszać analizy, która winna być ostrożna. Zaznaczę tylko, że pomimo bogactwa defilady największe przywiązanie miałem do dwudziestki, do tej szarej masy poruszającej się niezdarnie pod ciężarem wyładowanych tornistrów i baniastych, chropawych hełmów. Oni stanowili początek, nadchodzili pustym polem lub wynurzali się spod wiaduktu, nie poprzedzeni przez nikogo, dawali mi ten dreszcz pierwszy, temat snów. Śniłem bowiem często zbliżanie się, narastanie, krzepnięcie jakiejś masy, jakieś fali, siły jakiejś, nie wiem, czy sen był pierwszy, czy defilada, wiem tylko, że jedynym odpowiednikiem tego snu w rzeczywistości było nadciąganie pułku i pierwsze uderzenie bębna na lewą nogę.

3

Armię stworzył Marszałek. Stworzył ją w naszym mieście, na Błoniach, w tym samym miejscu, gdzie odbywała swoje najpiękniejsze defilady. Najpierw była nieduża i uboga, on wyprowadził ją na wielką wojnę i pobił trzy potęgi. Armia urosła, a jej pierwsi żołnierze zostali generałami i ministrami i rządzili krajem z dalekiej stolicy. Marszałek, oczywiście, był nad wszystkimi, nad Armią i nad ministrami. Nasze miasto poczuło się znów pokrzywdzone, ale uważało się za kolebkę państwa, i słusznie. Z góry traktowało rząd, którego ministrowie tutaj, nad Rudawą, uczyli się maszerować w nogę.

Marszałka przyjęło za swego. Był trochę obcy w ojczyźnie, urodził się na ziemiach, które nie wchodziły już w skład nowego państwa, skrzywdzili nas nasi potężni sprzymierzeńcy. Marszałek był więc bezdomny, obcy, nie mogłem tego zrozumieć, ale ojciec powiedział mi o proroctwie: „Krew jego obce

bohatery" — mówiło proroctwo o człowieku, który stworzy Armię i pobije mocarstwa, wyzwoli kraj, będzie nim rządził. Ojciec nie miał zdania na ten temat, w każdym razie — powiedział — jest w tym coś zastanawiającego. Podobnie sądzili zapewne inni mieszkańcy naszego miasta. Marszałek był człowiekiem z legendy. Nasze miasto pełne było legend, każda z nich była dotykalna. Można było obejrzeć grotę, w której krył się smok zabity przez założyciela miasta. Pogromca smoka spoczywał pod wysokim kopcem, wznoszącym się na wzgórzu skalistym, po drugiej stronie rzeki, naprzeciw królewskiego zamku. Pod innym kopcem, za miastem, spoczywała jego córka, która utonęła w rzece u stóp zamku, ponieważ nie chciała wyjść za mąż za cudzoziemskiego księcia. W katedrze wisiał krzyż, z którego Chrystus namówił inną znów królową, aby poślubiła cudzoziemskiego księcia, gdyż wymagało tego dobro kraju. Ta sama królowa pozostawiła ślad swej stopki na kamieniu, ten kamień można było oglądać wmurowany w ścianę kościoła — w tym kościele mnie chrzczono. Można było też dotknąć noża, którym budowniczy jednej z wież naszego najpiękniejszego kościoła zamordował brata za to, że ten zbudował wieżę wyższą i piękniejszą. Nasze miasto pełne było cudów, Marszałek mógł być jednym z nich i był jednym z nich, do nikogo innego nie mogło się odnosić proroctwo, nigdzie indziej nie mogło się ono spełnić, tylko w naszym mieście, ja przynajmniej nie miałem co do tego żadnych wątpliwości.

Pokochałem go bardzo wcześnie, mówi o tym inna znów legenda. Otóż gdy miałem dwa lata, umierałem, ożyłem dzięki niemu, w dzień, kiedy odwiedził nasze miasto. Tego samego dnia rano konsylium renomowanych pediatrów radziło nade mną, sinym i drżącym w konwulsjach, wieczorem zaś wznosiłem okrzyki na cześć Marszałka, na ile mi tylko pozwoliły osłabione płuca i niewyraźna jeszcze artykulacja. Przyjazd Marszałka był szczególnie ważny dla naszego domu, ponieważ nasze konie miały go wieźć ze stacji na zamek królewski, który mu oddano na mieszkanie. Wyjaśnienie w sprawie koni: dziadek miał zakład wynajmu koni, powozów, karet ślubnych i karawanów. Za domem z Matką Boską rozciągał się obszerny teren zabudowany stajniami i wozowniami, z okien, które wychodziły na tyły, widziało się dziedziniec wybrukowany kocimi łebkami — tam przygotowywano do wyjazdu właściwe zestawy ślubne, pogrzebowe, spacerowe lub reprezentacyjne. Tego dnia wytoczono nasze piękne landa, przeczyszczono latarnie, pociągnięto lakierem szprychy, zaprzężono nasze mlecznobiałe siwki przeznaczone zwykle do ślubnej karety i białego karawanu, wysmarowano końskie kopyta szuwaksem, stangreci nasi przywdziali białe liberie i czarne cylindry (opowiadano mi o tym wszystkim wiele razy), każdemu ze stangretów dodano po jednym policjancie przebranym również w liberię i cylinder, przyjechali autem oficerowie i urzędnicy, wszystkiego dojrzeli, zajrzeli nawet pod wyścielane siedzenia i opukiwali osie, ruch był ogromny, dziadek bardzo krzyczał, i to wszystko razem, a głównie widok białych koni za oknem musiał dobrze wpłynąć na chorą dziecinę, która ożyła.

Marszałek przyjechał po raz drugi, gdy już miałem pięć lat. Było to we wrześniu, to wiem na pewno, pogoda była złota, szelestliwa. W okropnym zdenerwowaniu zaczął się ten dzień, zerwano mnie wcześnie z łóżka, śniadania przełknąć nie mogłem z tremy olbrzymiej, potem je zwymiotowałem, gnie-

wano się na mnie, potem się litowano, potem porwano i pędzono ulicami w stronę Błoń, poprzez kordony wojska i policji. Nie pozwalano nam przejść, ale ojciec mówił o mnie, że jestem chory, a ja musiałem rzeczywiście wyglądać niedobrze, bo mi było niedobrze, wszystko z tremy przed moją pierwszą defiladą. Dzięki znajomościom czy datkom pieniężnym weszliśmy do wielkiego gmachu, który góruje nad aleją kasztanową biegnącą wzdłuż Błoń, i stamtąd, z najwyższego piętra, trzymany przez ojca na parapecie, starając się nie patrzeć w dół, zobaczyłem daleko, na zielonej płaszczyźnie, u stóp kopca i cytadeli, defiladę dwunastu pułków kawalerii przed samym Marszałkiem. Czczono w ten sposób rocznicę wielkiej zwycięskiej bitwy, którą jeden z naszych królów rozegrał był trzysta pięćdziesiąt lat temu, poza granicami kraju, z potęgą, która już dawno przestała istnieć.

Pamiętam słońce. Pamiętam niebo bardzo niebieskie, jak zwykle u nas we wrześniu. Pamiętam wielkie chorągwie pośrodku Błoń ciężko ulatujące w górę, jak latawce, i potem opadające powoli. Pamiętam coś, jakby kamień, stojące pośrodku Błoń, z dala od zatłoczonych trybun — pokazywano mi to miejsce i mówiono, że tam właśnie jest Marszałek. (Pokazywano mi potem w gazetach zdjęcia tej jego samotnej trybunki i jego samego, jak przygarbiony, nasępiony, oparty na szabli patrzy przed siebie, stary był już wtedy, miał duże brwi i duże wąsy, przypominał mi dziadka, mojego własnego dziadka, właściciela koni, karet i karawanów, który w tym samym roku, kilka miesięcy wcześniej, umarł.) Pamiętam ciszę, która długo trwała, z rzadka przerywał ją tylko głos trąbki. Mówiono mi, że to msza polowa. I pamiętam na koniec ławice koni, toczenie się połyskliwych fal, trzepotliwe smugi chorągiewek. I to jeszcze, że jeden ułan spadł, a rozszalały koń biegał po całym Błoniu. Więcej nic nie pamiętam, w każdym razie ostrożny jestem w swoich wspomnieniach, ponieważ oglądałem potem wiele fotografii z tej wielkiej defilady i nie wiem, co z tego wszystkiego sam widziałem, co na fotografii. Przeżywałem tę defiladę bardzo długo, wysuwałem fotel na środek pokoju, wchodziłem na niego z moją blaszaną szablą w dłoni, wspierałem się na niej ciężko i długo tak pozostawałem nieruchomy, patrząc ponuro przed siebie.

W dwa lata później Marszałek umarł.

4

Przywiezono go do naszego miasta i pochowano go w naszym mieście, na zamku, w podziemiach katedry, pośród królów i bohaterów naszych. Wszystko, co się jego pogrzebu tyczy, tak pamiętam, że mógłbym jeszcze dziś dokładny dziennik spisać tego, com widział. Tę śmierć i pogrzeb ten odbyłem potem wiele razy, sam. Byłem żołnierzem, który straż trzymał przed pałacem, i tym, który odbywał nocną wartę honorową przed katafalkiem, jak to na zdjęciach widziałem. Z katafalkiem byłem już zżyty, bo stał parę dni u nas w domu, w salonie, gdy umarł mój dziadek, właściciel zakładu. Byłem jednym ze stu chorążych, którzy kroczyli przed trumną, i doboszem wybijającym werbel, adiutantem prowadzącym osieroconą kasztankę i samą kasztanką, następcą Marszałka prowadzącym wdowę w ciężkiej żałobie i samą wdową. Byłem wreszcie Marszałkiem, umierałem, cierpiąc, że zostawiam kraj i Armię, radu-

jąc się zarazem, że takie miałem wspaniałe życie i że tak żałują mnie i kraj, i Armia. Leżąc na kanapie patrzyłem przez wpół przymknięte powieki, jak moi żołnierze, oficerowie, generałowie i admirałowie przechodzą przed moją trumną, salutując, jak kłaniają mi się ministrowie, którymi pogardzałem trochę jako cywilami, i jak dziatwa szkolna składa kwiaty u moich martwych stóp. Z moich oczu zasnutych bielmem śmierci płynęły prawdziwe łzy. Tę zabawę w wielkiego nieboszczyka odbywałem w absolutnej tajemnicy, miałem wypieki na twarzy, odczuwałem straszliwe zadowolenie i lęk zarazem, że czynię coś bardzo złego: w tym miejscu mój związek z Marszałkiem objawia naturę podejrzaną, nieczystą i świętą.

Co się zaś tyczy moich związków z Armią, z chwilą śmierci Marszałka pogmatwały się one. Armia przywdziała żałobę, przez co wzbudziła moją litość: stała się sierotą. Problem sieroctwa gnębił mnie wtedy bardzo, dziś z trudnością potrafię zdać sobie sprawę z tego, na czym polegała moja udręka, jakie okoliczności ją wywołały, myślę, że było to jedno z wynaturzeń, którym w umyśle dziecka ulegają zabiegi pedagogiczne. Grożono mi sieroctwem jako karą: gdym nie dość był posłuszny, nie dość okazywał szacunku dla starszych, gdym nie cenił należycie świadczeń i czułości, gdy unieść pozwoliłem się pasji (popędliwym byłem dzieckiem), wówczas pokazywano mi przez okno szary mur, za którym krył się zakład świętego Józefa dla sierot. Sieroty te odziane były w szare drelichy latem, a zimą w kraciaste jednakowe płaszczyki, prowadzono je na spacery parami pod strażą braci józefitów, bladych indywiduów w czarnych habitach. Sieroty wstawały o świcie i kładły się spać razem z kurami, cały dzień pracować musiały w ogrodach, z których pochodziły wspaniałe kwiaty sprzedawane w znanej kwiaciarni — jej kolorowa wystawa była akurat naprzeciw naszego domu. Było to więc coś w rodzaju więzienia, do którego szło się za ciężkie kary, nie wątpiłem o tym, że wszystkie te nieszczęsne istoty zawiniły jak ja nieposłuszeństwem, złością i lenistwem. Sieroctwo było więc stanem niełaski, grzechem, sprawą brudną. Z drugiej jednak strony wiedziałem, że wszyscy rodzice umierają, wszak mój ojciec także nie miał rodziców, dziadek umarł na moich nieomal oczach, przychodziło mi więc do głowy, że sierotą można stać się niezależnie od swojej woli, opowiadano mi bajki o sierotkach dobrych, jak to pogodzić? Dwie strony tego problemu zbiegły się zatem w mojej świadomości, doszedłem do przekonania, że w ten stan sieroctwa, niełaski, grzechu można być wtrąconym, niepokoiło mnie to szalenie i wywołało poczucie winy wobec wszystkich sierot świata jako stworzeń nieczystych, skazanych, potępionych, które trzeba wybawić. Tak właśnie rozumiałem tajemnicę odkupienia, wygnanie z raju było wpędzeniem ludzkości w stan sieroctwa, wybawił nas Chrystus. Znałem także los naszej ojczyzny; jej stuletnia niewola, o której mi opowiadano, była stanem niełaski, sieroctwa zatem, i oto odkupił nas biedny Marszałek. Wszystkie bajki były historią odkupienia: Kopciuszek, Śpiąca Królewna, Czerwony Kapturek zawdzięczały ocalenie królewiczom i myśliwym. Słowo sierota było rodzaju żeńskiego, chłopcy z przeciwka w swych szarych chałatach i kraciastych płaszczykach, zatrudnieni przy pieleniu grządek i obieraniu kartofli, wydawali mi się dziewczynkami. Mówiono o nich „te sieroty", sieroctwo było więc stanem grzechu i żeńskości zarazem, coraz dalej szedłem w mych kojarzeniach. Obca mi była wtedy tajemnica życia, jego początku, przybłąkało się słowo „znajda" i oto powstał

w mojej wyobraźni ciemny obraz początku: rozumiałem go jako sieroctwo, z którego wybawił ojciec — odkupiciel — mężczyzna. Znalazł mnie jako sierotę i uczynił mężczyzną. Tak doszedłem do litości i niechęci do wszystkiego, co żeńskie, słabe, sieroce, oczekujące ode mnie aktu odkupienia. Dumny z mojej męskości, przyjąłem ze wzruszeniem misję, lecz nie mogłem się zdecydować, jaka ona będzie: w moich przedsennych marzeniach miało to być raz wybawienie kraju z niewoli, innym razem założenie zakładu, w którym sierotom byłoby dobrze, innym razem poślubienie sieroty-znajdy, która dzięki mnie stanie się mężczyzną jak ja.

I oto umarł Marszałek, osierocił kraj, Armię i mnie. Kto nas wybawi? Czego oczekuje się ode mnie?

5

Do tej śmierci zostałem przygotowany przez śmierć mojego dziadka. Dwaj starcy jeszcze za życia złączyli się w moim umyśle w jedno zjawisko. Nieistotne tu było pewne podobieństwo zewnętrzne: wąsy, brwi, zjeżona czupryna, nasępienie, przygarbienie, rubaszne maniery, podobieństwo to było oczywiste i dla mnie, i dla dziadka — władcy narzucają poddanym swoją postać fizyczną, w kraju, którym rządził starzec, wszyscy starcy musieli być do niego podobni, powtarzali jego gesty, bezwiednie oczywiście, jego grymasy, jego sposób trzymania się i przystrzyganie wąsów. Każdy władca płodzi potomstwo naśladowców, do dziś dnia jeszcze spotkać można w moim mieście staruszków, którzy przystrzygają wąsy i bokobrody tak, jak to czynił cesarz dawno zmarłej monarchii, co kiedyś zagarnęła tę część naszego kraju. Lecz nie o to chodziło mi w kojarzeniu dwóch starców, dwóch dziadków (Marszałek był powszechnie nazywany Dziadkiem, taki był jego oficjalny tytuł do użytku szkolnego). Była to sama sprawa starości, o której mówiono wiele w związku z podeszłym wiekiem zbawcy ojczyzny, mówiono z trwogą, obawiano się, że nie znajdzie godnych następców, mówiono z niechęcią, narzekano, że stary Marszałek już nie rządzi tak jak należy, nieład wdziera się do kraju, rzecz niebezpieczna. To samo dotyczyło mojego starego dziadka, właściciela zakładu. Miał jedynego syna, którego otaczała podejrzana atmosfera. Gruby ten pan, wuj Bronisław, zjawiał się rzadko w naszym domu, wywołując popłoch i niesmak. Nienaturalnie wesoły i hałaśliwy, rozdawał upominki, zaczepiał dzieci, krążył po wszystkich pokojach, krył się za drzwiami, aby wyskoczyć z rykiem, uczył mnie gwizdać i tańczyć, wreszcie znikał na długo w pokoju dziadka, skąd wychodził jeszcze weselszy; dziadek po jego wizycie był zawsze bardzo zagniewany i zwoływał starszych na narady. Doszło wreszcie do tego, że nie pozwolono mi się z nim witać, co tłumaczono chorobą oczu: rzeczywiście, miał prawie zawsze czarną opaskę na oku, gdy raz ją przy mnie zdjął, ujrzałem oko nabrzmiałe, czerwone, gmerał sobie w nim palcem, ukazując wilgotne wnętrze powieki. Dziś naturalnie znam te sprawy, wuj pił po prostu, wuj wydawał pieniądze, nie pracował i miał nieuporządkowane życie osobiste, nic to szczególnie skomplikowanego, lecz dla dziecka było to zjawisko tajemnicze, sam nie wiem, jak doszło u mnie do przekonania, że wuj ten nie jest wujem prawdziwym, lecz przybłąkanym, nieprawdziwym mężczyzną, czymś w rodzaju bez-

czelnej sieroty. Jego upodobanie do tańca, jego piskliwy śmiech, jego piosenki (taniec, śpiew i cienki głos były dla mnie wówczas atrybutami żeńskości) czyniły zeń coś w rodzaju okropnej, przebranej kobiety, na dobitek złego czyjeś nieostrożne słowo wypowiedziane w mojej obecności, coś w rodzaju „ta osoba", „ta pani" czy „ona", skojarzyły wuja ze światem kobiecym. Dziadek o kobietach mówił nie inaczej jak „baby", do tego przyzwyczaili się wszyscy, gdy wołano go do kancelarii, mówiono, że przyszedł „jakiś pan" albo „jakaś baba", choćby to była elegancka pani. „Przeklętymi babami" były służące, „babami nieznośnymi" były córki, czyli moje ciotki, które nigdy nie zjawiały się w naszym mieszkaniu na parterze, choć mieszkały w tym samym domu, na wyższych piętrach. Były eleganckie, nosiły dziwne kapelusze, z których dziadek straszliwie drwił, malowały wargi, czego nienawidził, nawet farbowały włosy. Za to moja matka była zawsze gładko uczesana, nie używała nigdy szminki, nosiła kapelusze podobne do męskich, długie, proste, ciemne suknie, nie była więc babą i sama „bab" nie lubiła.

Dziadek musiał być człowiekiem ciężkim i upartym, mnie się to podobało, tym bardziej że miałem u niego ogromne przywileje, mogłem spędzać całe godziny u jego łóżka, usługiwałem mu, raz po raz posyłał mnie do kuchni, żebym mu coś tam od „bab" przyniósł, towarzyszyłem mu także w jego spacerach po podwórzu, do stajni, do wozowni, „razem" szliśmy doglądać zaprzęgów, które przygotowywano do wyjazdu. Dziadek krzyczał na furmanów za nieoczyszczoną uprząż, za niedomyte powozy, za ich nieogolone podbródki, a szczególne awantury robił o końskie kopyta, które musiały być pociągnięte pastą i świecić się jak (tu dziadek nachylał się do furmanów i coś do nich mówił półgłosem, na co wybuchali rechotliwym śmiechem — nigdy nie dowiedziałem się jak co, myślę, że jak psu jaja, bo tak się na ogół mówi). Podobały mi się surowe rządy dziadka, nie wiedziałem wówczas, że wszystko to nie miało żadnego sensu, że zakład istniał tylko dzięki uporowi dziadka, ponieważ rozwój motoryzacji i przemiany w obyczajach zmniejszały coraz bardziej zapotrzebowanie na karety-landa, karawany, dwuosobowe karetki spacerowe, kocze i dwukółki. Opowiadano mi tylko, że kiedyś zakład był znacznie większy, sto koni stało w stajni, a ile powozów! Największa wozownia została za moich czasów oddana na garaż dla miejskich autobusów, i te wehikuły biało-niebieskie z herbami miasta, wjeżdżające z głośnym turkotem na nasze podwórze, stanowiły już jakąś obcą siłę, czułem do nich niechęć, jak dziadek. Autobusy te oraz pewien niepokój w domu musiały w jakiś sposób przeniknąć do mojej świadomości, skoro osoba dziadka oraz istnienie zakładu wydawały mi się stale zagrożone. Nie wiedziałem, skąd to zagrożenie pochodzi, czy to wuj, czy „baby", czy samochody, wszystko razem łączyło się dla mnie w zjawisko choroby, upadku, starości, umierania. Kiedy dziadek umierał, dom napełnił się owymi „babami", wuj krążył bezkarnie po pokojach, trochę cichszy niż zwykle, a gdy dziadek umarł, mieszkanie otwarto na oścież, każdy, kto chciał, mógł wejść z ulicy do salonu, pośrodku którego leżał dziadek na wysokim katafalku. Szły przeważnie kobiety, klękały, szeptały modlitwy, wystawały przed bramą, pokazywały okna zasłonięte storami. Po pogrzebie było jeszcze gorzej, ciotki i wuj stale przebywali w domu, odbywały się długie rozmowy przy zamkniętych drzwiach, po których wszyscy wychodzili bardzo podenerwowani, wynoszono porcelanę, zdejmowano obrazy ze ścian, oglądano meble, dom pu-

stoszał, baby rozdrapywały wszystko, wuj z jakimiś panami łaził po stajniach, wyprowadzano konie, zabroniono mi w ogóle wychodzić na dziedziniec, nastrój zagłady, nieporządek, chaos. Wreszcie wyprowadziliśmy się.

W dwa lata potem pokazano mi zdjęcie Marszałka: był straszliwie wychudzony, płaszcz zwisał na nim luźno, czapka wpadała na uszy, głowę miał na bok przechyloną, wyraz udręki na twarzy, ani śladu męskiego nasępienia, zdawał się błagać o litość. Dwóch panów w czarnych melonikach, dwóch cywilów sprowadzało go po schodach. Poczułem okropny niepokój, przewidywałem ciąg dalszy: nieczysty nieporządek śmierci, wtargnięcie krzykliwych bab i hałaśliwych panów. Umierając, Marszałek odsuwał się ode mnie jak dziadek, i od mojej Armii, ponieważ Marszałek, Armia i ja stanowiliśmy jedność, twierdzę męskiego porządku.

6

Moja biedna Armia! Oficerowie i żołnierze nosili czarne opaski na rękawach, sztandary przystrojone były czarnymi wstęgami, umilkły orkiestry, przechodziły przez miasto w milczeniu, tylko werble dudniły. Miasto pełne było wojska przyjezdnego. Pułk za pułkiem przyjeżdżał złożyć hołd Marszałkowi, który leżał w trumnie, pod szklanym wiekiem, w krypcie katedry na zamku. Trumny te wciąż zmieniano, coraz to zmniejszając pole widzenia, rychło szklane wieko zastąpiono małymi okienkami. W gazetach co jakiś czas pokazywano Marszałka w nowej trumnie i opisywano dokładnie jej konstrukcję.

Mieszkaliśmy wtedy w pobliżu koszar, w których rozlokowywały się owe pułki przybywające z najodleglejszych zakątków kraju. Co dzień prawie łoskot bębnów rozlegał się na naszej ulicy i nowy pułk sierot w pełnym rynsztunku paradnym, w hełmach, z tornistrami na plecach, z głuchą orkiestrą na czele maszerował na zamek, aby przejść dokoła trumny.

Poszedłem i ja z ojcem. Wojska tego dnia akurat nie było, tylko masa dzieciarni i jakieś związki z wieńcami. Zaglądając do okienka, za którym rysowała się główka maleńka, zasuszona jak rodzynek, czułem się bliższy Marszałka niż ktokolwiek w tym tłumie. Byłem jego żołnierzem, koniem, wdową, następcą i nim samym, sto razy umarłem za niego i zamiast niego podczas moich dwuznacznych zabaw odbywanych w ukryciu.

Hołdy Armii skończyły się wkrótce, ale wzgórze zamkowe wciąż otoczone było rzeszą ludzką. Dziedziniec katedry zmienił się w obozowisko. W mieście opowiadano ze wstrętem o jarmarcznej atmosferze, która zapanowała w narodowym panteonie naszym, o nieustannych profanacjach katedry ze strony źle wychowanej dziatwy oraz innowierców. Uważano, że nieustanne przekładanie Marszałka z trumny do trumny jest zbezczeszczeniem majestatu śmierci oraz samego ciała, do którego miasto nasze rościło sobie szczególne prawa: od wieków już tak było, że wszystkich królów, choć panowali w nowej stolicy, i wszystkich bohaterów, choć gdzie indziej dokonywali swych czynów, wielkich poetów nawet, wieszczów, choć naszego miasta nigdy na oczy nie oglądali, tu przywożono. Z tą chwilą przechodzili na własność miasta, co komu do nich. Zarzucano reżimowi, że kupczy wielkimi prochami, ciągnąc dla siebie propagandowe zyski. Z niechęcią odnoszono się do nowego marszałka, miano

mu za złe jego twarz nieciekawą, gładko wygoloną, lśniącą łysinę, zamiłowanie do bogatych mundurów obwieszonych orderami, wspominano brwi i wąsy Marszałka starego, jego siwy czub zjeżony nad wysokim czołem, jego szary mundur bez odznak, w którym zwykł się był pokazywać nawet na największych uroczystościach, i jego czapeczkę, na której ani jedna gwiazdka nie widniała, ani wężyk, nic, nic. Tę czapeczkę chłopską, tułaczą, samotniczą jeszcze mam w oczach, leżącą na trumnie w sztandar wojskowy spowitej...

Gdy skończył się rok żałoby, wojsko nagle pokraśniało, przybyło ozdób na mundurach, zwiększono rozmiar rogatych czap (dotąd były miękkie, skromne, teraz naciągnięto ich rogi na twarde podkłady i podwyższono je nieco), defilady urządzano częściej niż dawniej, aż przestały cieszyć. Młody marszałek znosił je lepiej niż stary. W stolicy i w naszym mieście zaczęli zjawiać się zagraniczni goście, barwni królowie i regenci zaprzyjaźnionych państw. Gazety pełne były opisów balów i polowań, wiem, bo już sam czytałem gazety, starszy byłem i bez żenady plotkowano już przy mnie o zepsuciu stolicy, o gorszących skandalach towarzyskich, w których odgrywały rolę zawsze jakieś straszne kobiety, „baby" — język dziadka nie wychodził z użycia w naszym domu. Z przykrością patrzyłem na zdjęcia z owych balów, gdzie panowie we frakach, przepasani wstęgami, oraz oficerowie obwieszeni orderami i srebrnymi sznurami figurowali w towarzystwie półobnażonych dam, które obrażały moje poczucie wstydu oraz zamiłowanie do surowego stylu żołnierskiego.

Armia schodziła na złe drogi, przestała być skromna, zabiegała o popularność i dopraszała się o prezenty, czego sam nigdy nie robiłem, gdyż surowo byłem wychowywany. Organizacje społeczne i dziatwa szkolna składały się na karabiny maszynowe, konie, furgony, kuchnie polowe, na paczki świąteczne i wyposażenie kantyn. Wiem, bo sam już chodziłem do szkoły i brałem udział w owych składkach, opróżniałem moją skarbonkę zasługując w ten sposób na umieszczenie mojego nazwiska na liście ofiarodawców, lecz czyniłem to z niesmakiem i niepokojem: cóż to znaczy, aby Armia zależna była od mojej skarbonki! Byłbym sobie gotów krwi dla niej utoczyć, ale nie podobało mi się to także, iż wszyscy dokoła wciągnięci byli w tę miłość dla Armii, która wydawała mi się teraz wymuszona. Coraz to odbywała się uroczystość wręczania i poświęcania owych karabinów, koni, siodeł, furgonów, potem była defilada obdarowanej jednostki, defilada, w której brały udział owe prezenty przybrane kwiatami i wstążkami, jakby to nie broń była i nie sprzęt wojskowy, ale zabawki czy co. Na rynku naszego miasta wzniesiono wielki termometr drewniany, na którym malowano niebieski słupek wskazujący sumę ofiar, i nazywało się to „termometrem uczuć". Brzydziłem się tym, nie przywykłem do publicznego okazywania uczuć, nie umiałem brać udziału w ich publicznym konkursie.

Reżim zniewieściał, Armia zdziecinniała, mówił ojciec i nazywał to wszystko szopką, festynem. Po cichu przyznawałem mu rację, choć głośno broniłem państwa i Armii. Jakież miał prawo mówić na ten temat on, co nigdy w tym wojsku naszym nie służył, ale w obcym, i choć miał szczęście być na wojnie, odbył ją w sposób niegodny, kryjąc się i łazikując, szukając okazji dostania się do niewoli. Dlaczegóż nie stanął w szeregu tych, których Marszałek wtedy na Błoniach ćwiczył? Między mną a ojcem dochodziło do przykrych sporów, w trudnej byłem sytuacji.

Wszystkich wciągnięto teraz do Armii, tak czy inaczej. Mnożyły się organizacje Przysposobienia Wojskowego, były już szkolne, kolejowe, pocztowe, akademickie, coraz więcej było uniformów, zacząłem się gubić. Wojskowe obyczaje przedostały się do szkoły; co dzień rano stawaliśmy na baczność, wójt, obrócony twarzą do państwowego orła na ścianie, krzyczał: „godłu — cześć", my zaś odpowiadaliśmy: „cześć". Uczono nas chodzić w nogę, przybijać paradny krok, robić „na prawo patrz", jak na defiladzie. Cóż to było za wojsko, w którym komendy wydawała pani od gimnastyki, karykatura, tak. Kierownik szkoły, pan Butrym (pochodził z kresów wschodnich), okazał się szkolnym kolegą nowego marszałka, często nam o nim opowiadał, pewnie dlatego nasza szkoła była wzorowa w krzewieniu ducha wojskowego i państwowego, wciąż składki, wieczorki, przedstawienia, deklamacje — gdy mi raz przyszło zagrać rolę żołnierza, byłem w rozpaczy: sam musiałem parodiować moje najskrytsze upodobania, moją miłość wystawić na widok publiczny, pani od polskiego uczyła mnie, jak być żołnierzem, mnie, com od lat już nim był, mnie ze starej gwardii zmarłego Marszałka. Zamiast zbawić Armię-sierotę, pogrążałem ją jeszcze w jej zniewieściałym i zdziecinniałym sieroctwie, wciągnięty w hołdy, które jej co dzień składała dziatwa kierowana przez baby i cywilów.

7

Pragnąłem czystości, dyscypliny, porządku.

Znałem już wtedy dość dobrze historię naszego nieszczęśliwego narodu nie tyle z lekcji, bom je ledwo zaczął, ile z powieści historycznych. Dość już miałem owych opowieści o chaosie i prywacie, o warcholstwie i zniewieściałości. Pierwszym moim wtajemniczeniem w te smutne dzieje był gruby zeszyt mojego starszego brata, wylepiony kolorowymi reprodukcjami obrazów historycznych, przedstawiających wszystko od początku do końca. Zaczynało się tak dobrze, skończyło się okropnie. Przewracałem kartki raz po raz i starałem się zrozumieć przyczyny smutnego końca naszej dawnej potęgi. Z sympatią spoglądałem na pierwszych królów i książąt, na tych brodaczy o dzikim wejrzeniu, w koronach i zbrojach, uzbrojonych w berła i miecze, boleścią i niesmakiem napełniali mnie ostatni monarchowie, przyodziani we fraczki i białe pończochy, o długich włosach kobiecych i gładkich uróżowanych twarzach. Szczególne wrażenie zrobił na mnie obrazek ostatni lub jeden z ostatnich. Obszerna sala — myślałem, że to teatr, bo w lożach wysłanych kobiercami siedziały damy. Salę wypełniał tłum panów w bogatych strojach, wśród których niestety przeważały fraczki. Chudy pan przepasany błękitną wstęgą, z pochyloną głową — to król. Pochylił głowę, bo cierpiał, lecz cóż to było za cierpienie w tym stroju babskim, błazeńskim; obok niego stał olbrzym również we fraku, ciężkim od złota, nieskończenie wspanialszy od króla. Był to ambasador mocarstwa. Wyciągał rękę w stronę drzwi, wołał żołnierzy. Już nadchodzili, draby wysokie, w spiczastych czapkach, z długimi karabinami. U stóp króla, ambasadora, żołnierzy i panów stłoczonych po bokach leżał człowiek. Suknie miał na sobie proste, ciemne, na piersiach rozdarte — pierś obnażoną pokazywał, na niej blizny widniały krwawe — ten człowiek był żołnierzem. Damy w lożach wstydliwie zasłaniały oczy, gorszyły się, piszczały pewnie, ha, podłe

damy o fryzurach spiętrzonych, obnażone nieprzyzwoicie, przypisywałem im całą winę za to, co się działo — kraj umierał. Ambasador wołał żołnierzy, mieli wejść z chrzęstem broni i tupotem ciężkich butów, wywlec biedne ciało tarzające się w rozpaczy na progu sali, w której miał się dokonać haniebny akt. Płonąłem ze wstydu patrząc na ten obraz, wstydziłem się za tłum strojny, tchórzliwy, zdradziecki, i za siebie. Wstydziłem się za nich, że przegrali, i za siebie, ponieważ skrycie sprzyjałem sile zwycięskiej. Kryłem to przed sobą, jak mogłem, nigdy bym się do tego nie przyznał, lecz nie da się zaprzeczyć, iż w zabawach moich oraz w nocnych marzeniach przedsennych rozgrywałem zawsze sceny wkraczania, zaboru, podboju, gwałtu, przemocy. Byłem ambasadorem, który zmuszał tchórzliwych posłów do podpisywania haniebnych dla nich traktatów i strącał z tronu zniewieściałych królów, byłem żołnierzem, który z chrzęstem broni i tupotem podkutych butów wkraczał do sali pełnej panów we frakach i półobnażonych dam, nie zwracając uwagi na ich piski wywlekałem tych, co mi opór stawiali, oddając cześć tylko odważnym: tych wprawdzie wtrącałem do więzienia, lecz ich potem rychło zwalniałem, zwracając im szable.

8

Dwa lata z górą trwało wokół trumny Marszałka gorszące widowisko. Od wczesnych godzin rannych u stóp wzgórza zamkowego formowały się długie kolejki dziatwy i organizacji społecznych. Szły szkoły, uniwersytety, bractwa i ligi, całe oddziały straży pożarnej i policji państwowej, listonosze i celnicy, urzędnicy ministerstw i funkcjonariusze kresowych organów władzy, organizacje sportowe w barwnych kostiumach oraz gminy wyznaniowe w rytualnych szatach. Nie brakło także hałaśliwych turystów zagranicznych. Sprzedawano pamiątkowe pocztówki przedstawiające zasuszony profil Marszałka w jednej z trumien oraz inne, które przypominały go z lat dawnych, gdy jeszcze na kasztance jeździł, przyjmował parady na samotnej trybunie, gdy w płaszczu zapiętym pod szyję przechadzał się po parkowych alejach, gdy układał pasjansa i w porannym stroju wyglądał przez okno. Sprzedawano jego gipsowe popiersia i medaliony z jego posępnym profilem, ręcznie malowane lub haftowane portrety oraz barwne oleodruki. Wśród przekupniów pamiątek uwijali się sprzedawcy lodów, wód gazowych, chustek na głowę i rzeźbionych laseczek, które nie wiedzieć czemu były specjalnością naszego miasta. Cały ten jarmark rozłożył się wokół wzgórza, rozciągnął się wzdłuż drogi prowadzącej na zamek i u stóp samej katedry. Ciasny dziedziniec rozbrzmiewał wrzaskiem, który wdzierał się nawet na strome schody prowadzące do wnętrza świątyni. Te schody na każdym powinny uczynić wielkie wrażenie, gdyż zagłębiają się w sam korpus katedry, z dwóch stron zamknięte murami; wąskie są przy tym, zimno przejmuje i cisza głucha, gdy się na nie wstępuje. Grozy dodają jeszcze ogromne kości — pono kły mamuta — zawieszone nad wejściem na zardzewiałych łańcuchach; o tych kościach powiada legenda, że gdy spadną, nastąpi koniec świata. Hałaśliwy tłum wstępując po schodach zadzierał głowy do góry popatrując ciekawie na te kości, lecz rozgwar nie sprzyjał refleksji, jaką groźny ten widok wzbudzić winien. Hałas nie ustawał, jak opowiadano, w sa-

mej nawet katedrze mimo upomnień ze strony służby kościelnej. Zagniewani kościelni w granatowych sutannach próbowali jakoś uciszyć hołotę i zapobiec tłoczeniu się przy wejściu do krypty. Napisy w różnych językach przypominały, że to Dom Boży. Na próżno. Tłoczono się w szalonym podnieceniu i bez powagi. Szczątki Marszałka znajdowały się w krypcie świętego Leonarda. Była to reszta dawnego kościoła romańskiego, jego prezbiterium, chór inaczej mówiąc, wsparty na kolumnach, których kapitele utraciły już dawny rysunek, obtoczył je i wygładził czas. W niszach ukrytych pod kolumnami znajdowały się ogromne sarkofagi, a pośrodku stała srebrna trumna, błyszcząca okienkami jak wagon. Tłum okrążał ją powoli, ścichły nagle, wpatrzony w okienka. Wyprowadzano go później podziemnymi korytarzami poprzez inne krypty, gdzie leżeli pozostali monarchowie wraz z żonami swymi oraz dziećmi, które przedwcześnie zeszły ze świata. Wychodzono przez wieżę Srebrnych Dzwonów. Przy samym wyjściu zwracała uwagę pusta krypta, w której trwały wciąż jeszcze roboty murarskie. Tam właśnie spocząć miał Marszałek ostatecznie, z dala od królów i bohaterów, znów samotny jak na tej trybunce pośrodku Błoń. Osobne miał mieć pomieszczenie i osobne wejście, którego liczne projekty coraz to ukazywały się w gazetach. Trwały jednak jeszcze spory wśród projektantów o ostateczny wygląd krypty, kraty, co ją miała zamykać, sarkofagu, w którym spocząć miała ostatnia srebrna trumna.

Trwały także spory wśród polityków odpowiedzialnych za kult Marszałka. Ci ostatni niezgodni byli między sobą co do daty przeniesienia zwłok, sądzili, że nie wszyscy jeszcze zdążyli zajrzeć do okienek i obejrzeć zabalsamowany profil. (Krążyły zresztą ohydne plotki, wedle których zawiodło zabalsamowanie, musiano je poprawiać ustawicznie, stąd te zmiany trumien i czasowe zamykanie dostępu do krypty, co niezmiernie opóźniało przebieg hołdu.) Przy tym uroczystość przeniesienia chciano uczynić jak najbardziej efektowną, miało to być przypomnienie wielkich dni pogrzebu, który — jak się obawiano — mógł się już nieco zatrzeć w pamięci.

Pewnego dnia — było to w środku lata — rozeszła się po mieście i po całym kraju wiadomość, że trumna Marszałka zniknęła z krypty św. Leonarda. Gospodarze katedry, księża kapituły, wskazali jej nowe pomieszczenie, ową kryptę Srebrnych Dzwonów, co do której należytego przygotowania wciąż jeszcze nie mogli się pogodzić projektanci i politycy.

Trumnę przeniesiono w nocy, uczyniła to służba kościelna, na osobiste polecenie księcia arcybiskupa.

9

Nie potrafię powiedzieć, kiedy po raz pierwszy usłyszałem o księciu arcybiskupie, pamiętam tylko, kiedy po raz pierwszy go zobaczyłem. Prowadził procesję w dzień Bożego Ciała. Do naszego miasta przybył wtedy Prezydent Rzeczypospolitej. O tym siwym, łagodnym panu mówiono miło, ale bez szacunku — Marszałek podobno robił z nim co chciał. Widziałem go już w dzień defilady ułanów na Błoniach, to znaczy nie jego samego, lecz samochód, w którym jechał — naturalnie za Marszałkiem. Wśród fotografii, jakie oglądałem, zapamiętałem jedną, na której byli razem Marszałek i Prezydent. Stali

przed katedrą, u stóp owych schodów, zimnych i wąskich. Wychodzili po złożeniu hołdu prochom króla, który dokonał owego zwycięstwa słynnego, co było przyczyną parady. Żegnali się uprzejmie, Prezydent uchylił cylindra, Marszałek salutował. Za Marszałkiem stał rząd oficerów — za Prezydentem rząd cywilów uchylających cylindry, wydawało mi się, że było to spotkanie dwóch sił, i nie miałem wątpliwości, na którą trzeba postawić: wyprężeni oficerowie, w rogatywkach z wielkimi, okutymi daszkami, do których przyłożyli urękawicznione palce, zdawali się drwiąco podśmiechiwać z chudych łysków, ci zaś mieli uśmiechy kwaśne i melancholijne. Na schodach katedry, pomiędzy Marszałkiem a Prezydentem, stał książę arcybiskup. Odprowadził ich jako gospodarz katedry, asystował przy odjeździe, zostawał tu, na zamku, w katedrze, groby królów należały do niego. Za nim tłoczyli się księża w białych komżach i popatrywali ciekawie, z góry, z wysokości schodów stromych na kłaniających się sobie rządców kraju.

W procesji Bożego Ciała Prezydent kroczył pod baldachimem, tuż za księciem arcybiskupem. Prezydent był znowu drugi, jego cywile w czarnych żakietach szli z tyłu i nie mieli żadnego znaczenia. Przed baldachimem zaś sunęły sznury księży w habitach brunatnych, czarnych, białych, w płaszczach białych narzuconych na habity czarne i w płaszczach czarnych narzuconych na habity białe, przepasani wstęgami czerwonymi, liliowymi, zielonymi, w sutannach fioletowych, amarantowych, czarnych, w kapach złotych i białych, w dalmatykach z barwnymi wstążkami, powiewającymi u krótkich rękawów. A jeszcze przed nimi szły zakonnice w kornetach i czepkach, dziewice w białych sukniach, chłopi w strojach ludowych, bractwa i cechy ze sztandarami, niesiono obrazy i chorągwie. Wszystko to rozgrywało się pośród ogromnego tłumu, który osuwał się na kolana i pochylał głowy, gdy tylko złocisty baldachim pojawił się w oddali. Biły dzwony, grzmiał śpiew księży, potem pieśni podejmował tłum, zawodził je nierówno, tu zaczynano strofkę, gdzieś tam kończono jeszcze poprzednią, ale nawet to falowanie głosów, to ich rozciągnięcie w powietrzu sprawiało potężne wrażenie.

Tym wszystkim rządził książę arcybiskup. Żółte otoki ułanów i ich szable wyciągnięte z pochew zniknęły zupełnie pośród złota i bieli, pośród światła i dymu z kadzielnic. Kompania honorowa dwudziestego pułku piechoty, krocząca powoli przed baldachimem, minęła nie zauważona; biedni żołnierze nie mogli złapać rytmu, mylili krok, czwórki falowały i krzywiły się, tak, w tej chwili wojsko było bez znaczenia.

Po raz wtóry ujrzałem go na pogrzebie Marszałka. On prowadził kondukt. Za chorążymi wszystkich pułków, za oficerami, co nieśli na poduszkach ordery, za nieskończonym korowodem wieńców, który mnie znużył bezładem, nadmiarem cywilów i kobiet (korowód ten plątał się wciąż, wstrzymywał, powstawały zatory lub nadmierne przerwy), zjawiło się biało-czarno-brunatne wojsko arcybiskupa, ciągnęło powoli, uparcie, bez pośpiechu i sztucznej musztry, bez przybijania kroku, obywało się bez komendy i werbla, rządziło się jakimś porządkiem wewnętrznym, jakąś dyscypliną niewidzialną, było potęgą wyższego rzędu niż potęga wojskowa, potęgą cichą, skrytą, która manifestowała się bez troski o wrażenie, jakie sprawia — szli krokiem kołyszącym się, niedbałym, z pochylonymi głowami, wpatrzeni w swoje brewiarze i śpiewniki, nie oglądali się na tłum, nie sznurowali ust i nie usztywniali karków jak ci młodzi

oficerkowie, stukający błyszczącymi cholewami twardo jak lalki. Książę arcybiskup w białej infule i czarnej kapie zamykał kolumnę, otoczony tyralierą biskupów, kanoników i diakonów w czarnych kapach i dalmatykach. Tuż za nim pokazała się trumna. Biała infuła połączyła się w moim wspomnieniu na zawsze z tym podłużnym kształtem owiniętym w szandar, z turkotem armatniej lawety, która toczyła się wśród ciszy po bruku. I tak książę arcybiskup stanął w mojej świadomości obok Marszałka.

Osoba jego nie łączyła się dla mnie z żadnym przeżyciem religijnym, te zostawiam na razie na boku. Ten mały, suchy starzec o ptasim profilu, noszący historyczne nazwisko (spotykałem je często w powieściach historycznych, była to rodzina bardzo stara, wojenna, kresowa, słynna z dumy, fanaberii i samowoli) znajdował się pomiędzy męskim żywiołem, ucieleśnionym w Marszałku i jego Armii, a gnuśnym, zniewieściałym światem Prezydenta i jego cywilów; stanowił świat trzeci, żywioł trzeci i trzecią płeć, był pomiędzy mundurem a fraczkiem, pomiędzy rogatywką a cylindrem, pomiędzy brodą pierwszego monarchy a peruką ostatniego, pomiędzy siłą a rozkładem. Postacie we fioletach ze złotymi krzyżami na piersiach obecne były na wszystkich scenach historycznych wlepionych do grubego zeszytu mojego starszego brata, nie przemieniał się ich strój, był ten sam na obrazach pierwszych co na ostatnich. Oni to właśnie, biskupi i arcybiskupi, kapelanowie i kaznodzieje (obraz przedstawiający kaznodzieję, który króla i jego dwór przestrzega przed upadkiem, zapadł mi głęboko w pamięć), stanowili odrębny ciąg historyczny, liczbę stałą, asystę dziejów upartą, nieubłaganą jak ta armia sunąca cicho w pogrzebach i procesjach.

Sprawa przeniesienia zwłok Marszałka rozegrała się podczas wakacji. Niestety nie było mnie wtedy w mieście, znam jej przebieg tylko z drugiej ręki, choć przeżywałem ją bardzo mocno. Sam przecież czekałem na uroczyste przeniesienie, miałem nadzieję, że będzie to uroczystość równie wspaniała, co pogrzeb. Jednocześnie gorszący jarmark wokół katedry mnie także oburzał. Opowiadano mi zatem o ogromnym podnieceniu w mieście i w całym kraju. Policja otoczyła pałac arcybiskupa, wzbraniając doń przystępu wzburzonym demonstrantom. Mimo to jakaś dama („dama" — mówiono o niej z przekąsem i natychmiast wyobraziłem sobie ją jako „babę", tak jak „baby" zwykł widzieć mój dziadek: umalowaną jaskrawo, w dziwnym kapeluszu i lisie owiniętym dokoła szyi mimo upału lipcowego), dama więc, znana w mieście z osobliwego przywiązania do Marszałka, przejeżdżając taksówką pod oknami arcybiskupiego pałacu, rzuciła w szybę pustą butelką... Toczyły się także jakieś okropne rozprawy w samym rządzie, mówiono o kryzysie gabinetowym, który prawdopodobnie nastąpił z innych przyczyn (łatwo sprawdzić), ja jednak kojarzyłem go ze sprawą trumny Marszałka. Przeżywałem tę sprawę sam, po swojemu, nadałem jej rozmiar taki, jakiego wymagała moja wyobraźnia, która sama tworzyła wówczas bóstwa, religie, prawa historii, wierząc fanatycznie w systemy przez samą siebie stworzone. Moment ów, w którym pogrobowy reżim wszczął z arcybiskupem wojnę o trumnę Marszałka, był dla mnie przełomowy. Byłem dzieckiem, to nie ulega wątpliwości, dziecko zaś tworzy religie jednoosobowe, ufa rządom jednoosobowym, historii przypisuje jednolitą zasadę. Jest monistą totalnym. Wszelki podział władzy, odpowiedzialności, zasługi uważa za szkodliwy, niebezpieczny, pragnie zaś bezpieczeństwa nade

wszystko, nie opuszcza go poczucie zagrożenia, bacznie obserwuje system obrony. Świat dorosłych jest w oczach dziecka powołany do stworzenia systemu obrony najskuteczniejszego. Żąda od nich porządku i zgody, tego, czego nie umie zrealizować samo w swych zabawach z rówieśnikami, zabawach, których nigdy nie da się doprowadzić do końca, które ulegają dezorganizacji z powodu nadmiernej równości wszystkich oraz także z powodu różnic płci. Różnica płci jest zauważalna w świecie dzieci jako czynnik dezorganizacji, tak samo jak owa równość nadmierna, równość wieku. Dlatego właśnie dziecko, instynktownie spragnione owego porządku, oby panował on przynajmniej w świecie dorosłych, oby im udawały się zabawy, oby oni realizowali to, co zamierzą, dziecko (mówię o sobie), monista totalny, wróg równości i podziału, demokracji i galanterii, jest sprzymierzeńcem myzogynicznej dyktatury starców, czyli ojcostwa absolutnego; tak wyobraża sobie niebo, państwo i dom.

Osierocony przez dziadka, Marszałka, z tęsknoty za Bogiem, który pozostawał dla mnie jeszcze istotą nie wyjaśnioną, uwierzyłem w arcybiskupa. W tej wojnie o zwłoki Marszałka, w której suchy starzec o orlim nosie i wysuniętych naprzód szczękach stanął naprzeciw cywilbandy, co rejwach czyniła wokół zamku, naprzeciw tego całego towarzystwa ze stolicy, które mnie gorszyło i trwożyło niezgodą i dezorganizacją dziecinną, w tej wojnie, w której akt przemocy, rozboju, samowoli był zarazem aktem suwerennej władzy, a ponad ociężałą maszyną państwową, co w nieskończoność grzebała się z tymi trumnami, balsamami, hołdami, wieńcami, górował (akt) szybkością realizacji, w tej wojnie samotnego starca ze strojnym tłumem wyfraczonych panków, wyorderowanych oficerków i wydekoltowanych dam, w tej wojnie, którą książę arcybiskup wydał w imieniu dyscypliny, czystości, rytuału, stanąłem po stronie arcybiskupa, choć Armia była po stronie przeciwnej.

10

Wojsko szło i szło. Nocami jechały kolumny samochodów wielkich jak domy. Pojawiły się nowe formacje, liczne odmiany uniformów. Zwracali wśród nich uwagę rośli chłopcy w mundurach czarnych, z trupimi czaszkami na czapkach, z błyskawicami na kołnierzach. Boczne ulice zamieniły się w obozowiska. Dymiły kuchnie polowe, noszono wodę w wiadrach, chłopy młode i opalone goliły się i myły parskając raźno. Przygrywały wieczorami harmonie i gitary, śpiewano. Gromadami całymi przechadzano się po mieście, zwiedzano kościoły, fotografowano się na tle zabytków, zaczepiano przechodniów pytając grzecznie o drogę, dużo było chętnych do udzielania informacji, wokół pytającego tworzyły się gromadki, każdy chciał powiedzieć słowo w obcym języku. Dziękowano z uśmiechem, czasem próbowano powiedzieć parę słów w naszym języku, jakże trudnym dla zwycięzców.

Ukazały się gazety. Wojna była przegrana. Stolica płonęła. Wojsko nasze w rozsypce. Rząd, naczelne dowództwo Armii, Marszałek i Prezydent uciekali. Książę arcybiskup utworzył Komitet Obywatelski. W mieście pojawiła się służba porządkowa z biało-niebieskimi opaskami na rękawach. Dowództwo zwycięskiej armii nakazało oddać wszelką broń, nic dziwnego. Zakazano wychodzić na ulice po zachodzie słońca, i słusznie, tak będzie bezpieczniej.

Następnie aresztowano członków Komitetu Obywatelskiego i ogłoszono, iż są oni zakładnikami. W razie, gdyby jakiemu żołnierzowi zwycięskiej armii stałc się coś złego, panowie ci będą rozstrzelani. Na wolności pozostawiono tylko księcia arcybiskupa.

Nazajutrz zaś postawiono wartę honorową przed kryptą Srebrnych Dzwonów, w której spoczywał stary Marszałek.

Od zachodu nie przestały nadjeżdżać samochody. Od rana do wieczora leżałem na parapecie i patrzyłem. Asfalt sczerniał i lśnił. Zasypiałem z tym lśnieniem w oczach, zrywałem się, gdy dom znowu drżał. W smugach reflektorów ciemna ulica wzbierała jak rozgotowana lawa. Zasypiałem, rano biegłem do okna znów patrzeć, głuchnąć od ryku motorów, dusić się czarnym dymem spalin i liczyć zaschniętymi wargami zakurzone wozy pełne uzbrojonych mężczyzn, które nie przestawały nadjeżdżać od zachodniej strony.

Andrzej Kijowski

Czesław Kuriata

ŚMIECH I PŁACZ

Ważny jest śmiech:
gdy srebrem odbija,
światło powiela na twarzy —
a fale jego to skrzydła ptaków,
ruch to ludzie w tańcu:
ten wir to sedno śmiechu,
odwieczny ruch istota radości.

Ważny jest płacz:
gdy ciemność wschodzi
i oddala się człowiek od człowieka,
że wzrok nie dojrzy nic,
że słuch nic już nie utrwali:
przepaść siada w środku,
mgła zapełnia środek.

Bronię się przed stanem zera,
przed środkiem wagi,
przed neutrum pięciu zmysłów.

WZROK O ŚPIĄCEJ

To jest przemierzanie siebie,
dopasowywanie nierówności ciała,
wygładzanie cieni.
Ta biel wzdłuż ciała,
więc wzrok wydobywa kolor:
może być słup soli
albo słup wapna.

Tak spływają czyjeś oczy
wyścielające ciało,
tylko policzki płatkami piwonii:
nogi wrastają w łóżko.

Wreszcie to zwijanie ciała,
siadanie i nastroszenie kota
Łukiem Struchlałym.
Wtedy zanurzenie się w pościeli,
śpiącej utonięcie w warstwach,
przemierzaniem
między prześcieradłem a kołdrą.

*
* *

Tyle zamysłów i marzeń wyszarzało:
wtedy byłem człowiekiem o ruchach swobodnych
jak obrót liścia lub lot ptaka,
jak kształty obłoków wciąż nieprzewidziane.
Wzrok — to było światło na wolności,
słuch — to były głosy dowolnie modulowane,
dotyk — to był powrót w serdeczność i ciepło.
W sumie: ja o kształtach nieregularnych
żyłem najpełniej nie odczuwając siebie.

Teraz jestem nerwem i każde słowo uderzeniem,
jestem jak chory ząb którym obracają
ustawiając w nowe miejsca.
Tu moje słowo nic nie znaczy,
mój gest to śmieszny płacz arlekina,
którym zachłystuje się kilku widzów,
tych od tresury ciała...

Oto ja,
z ramieniem zawieszonym na linie,
moje ręce idealne
gdy zamieniają się w ręce pajaca.

Oto ja,
metr sześćdziesiąt wzrostu
powierzchnię stóp
przeciwstawiam kuli ziemskiej.

Czesław Kuriata

Giuseppe Tomasi di Lampedusa

PROFESOR I SYRENA

OD TŁUMACZY

Giuseppe Tomasi di Lampedusa jest właściwie autorem jednej tylko książki — *Il Gattopardo*. Napisał ją u schyłku życia. Podobno manuskryptowi nie rokowano zbyt dobrze, ale wreszcie Feltrinelli zdecydował się go wydać. *Gepard* od razu uznany został we Włoszech za największą sensację literacką roku, nawet dziesięciolecia, zaś podobnego sukcesu wydawniczego nie zanotowano w całym stuleciu — od wydania *Narzeczonych* Manzoniego. Po krótkim czasie książka ta stała się również wydarzeniem literackim w innych krajach, a zwłaszcza w trudnej pod tym względem, bo kapryśnej Francji.

Gepard zdobył popularność, tymczasem o autorze niemal nic nie było wiadomo. Ale w literaturze włoskiej — jak wiemy — postacie szukają swoich autorów. Gepard inspiruje więc poszukiwania biografii swego twórcy, która jednak wobec braku realiów powstaje z trudem i powoli... Był księciem sycylijskim, mieszkał w rodzinnym pałacu w Palermo, zmarł w czasie druku tej pierwszej swojej książki. Wielu wysiłków wymagało zdobycie jednej tylko wiadomości, że uwielbiał Stendhala i udzielał się trochę w wąskim gronie wtajemniczonych stendhalistów. Parę, dosłownie kilka tylko drobnych próbek prozy w jakichś czasopismach — to wszystko, co zostało po nim. Poza tym nic, żadnych manuskryptów, pamiętników, śladu innych poczynań... Jak gdyby jedynym jego życiowym hobby było napisanie *„un capolavoro della letteratura italiana"* — a zatem arcydzieła.

Tymczasem pewien dziennikarz dopuszczony do pałacu Lampedusów zwrócił uwagę na magnetofon stojący w pokoju i zakupiony, rzecz jasna, w ostatnich latach. Sprawdził taśmy i zmaterializował *Profesora i Syrenę*, opowiadanie nagrane przez samego autora. Tomasi di Lampedusa bardziej być może cenił sobie zabawę w magnetofon niż pisanie dzieł wszystkich, dość że nie zachował rękopisu, a tylko taśmę ze swym własnym głosem. Tak więc bodajże po raz pierwszy w literaturze wielki pisarz pozostawił utwór, którego oryginał jest elektromagnetyczny. Medium nowoczesne, jaskrawy mezalians z treścią *Profesora i Syreny*.

Czytelnik wybaczy, że tu i ówdzie pojawiają się nawiasy graniaste, podające warianty niektórych zwrotów. Złośliwość rzeczy martwej sprawiła, że parę słów zatarło się na taśmie i oto od rezonansu społecznego do dysonansu społecznego *il n'y a qu'un pas*. Równie mizerny dystans dzieli dwa miasta uniwersyteckie — Katanię i Kolonię, choć daleko im do siebie. Minculpop nie jest potworem mitycz-

nym: upodabniał do siebie gazety i był nieurojonym Il Ministero della Cultura Popolare. Natomiast, jak czytelnik łatwo odgadnie, profesorowie Zuckmayer i Van der Voos są całkowicie zmyśleni. Słowo „gepardyzm" w tym opowiadaniu jest znakiem wodnym, ujawniającym związek *Profesora i Syreny* z tamtą książką.

Późną jesienią 1938 roku przechodziłem ostry kryzys mizantropii. Mieszkałem wówczas w Turynie i zdarzyło się raz, że kiedy spałem, pewna turyńska dziewczyna Nr 1, szperając mi po kieszeniach w poszukiwaniu 50-lirowych banknotów, odkryła tam również liścik dziewczyny Nr 2, który nawet pomimo błędów ortograficznych nie pozostawiał żadnych wątpliwości co do charakteru łączących nas stosunków.

Moje przebudzenie było nagłe i burzliwe. Mieszkanko przy Via Peyron zatrzęsło się od wybuchów żywego dialektu, próbowano również wydrapać mi oczy, czego uniknąłem jedynie dzięki temu, że wykręciłem nieco lewy nadgarstek mojemu miłemu dziewczęciu. Ta w pełni uzasadniona akcja obronna położyła kres wspomnianej scenie, lecz również i idylli. Dziewczyna ubrała się pośpiesznie, wrzuciła do torebki puszek, kredkę, chusteczkę, 50-lirowy banknot („tych nieszczęść przyczynę"), trzykrotnie rzuciła mi w twarz: świnia, i poszła sobie. Nigdy nie była tak urocza, jak w tym kwadransie furii. Z okna widziałem ją, jak wychodziła i oddalała się w porannej mgiełce, wysoka, smukła i zdobna w ponownie odzyskaną elegancję. Nigdy już jej nie widziałem, tak jak nigdy nie zobaczyłem już czarnego kaszmirowego pulowera, na który wydałem majątek i który miał zaletę fatalną: fason stosowny tak dla mężczyzn, jak i dla kobiet. Pozostawiła mi tylko w łóżku dwie tzw. „niewidoczne" szpilki do włosów.

Tego samego popołudnia byłem umówiony z Nr. 2 w pewnej cukierni na Piazza Carlo Felice. Jednak przy okrągłym stoliku w zachodnim, „naszym" rogu drugiej sali zamiast kasztanowych loków dziewczyny, bardziej teraz pożądanej niż kiedykolwiek przedtem, dostrzegłem chytrą twarz Tonina, jej 12-letniego braciszka, który właśnie kończył pochłaniać czekoladę z podwójnym kremem. Gdy się zbliżyłem, podniósł się z krzesła, jak przystoi grzecznemu turyńczykowi: „Prosz' pana — rzekł mi — Pinotta nie przyjdzie. Kazała mi dać panu ten bilet — do widzenia panu". I wyszedł zabierając ze sobą dwa ciastka pozostałe jeszcze na talerzu. Na bileciku koloru kości słoniowej dawano mi absolutną odprawę, umotywowaną moją bezwstydnością i „południową nieuczciwością". Było jasne, że Nr 1 odnalazła i podburzyła Nr 2, a ja znalazłem się na lodzie. W ciągu 12 godzin straciłem dwie dziewczyny, które wzajemnie uzupełniały się jak najkorzystniej, i w dodatku pulower, na którym mi zależało; ponadto musiałem zapłacić za konsumpcję piekielnego Tonina.

Moja arcysycylijska miłość własna została poniżona. Wyszedłem na durnia i postanowiłem na jakiś czas odsunąć się od świata i jego blichtru.

Na ten okres izolacji nie można było wynaleźć lepszego miejsca od owej kawiarni na Via Po, gdzie teraz sam jak pies spędzałem wolne chwile, a zwłaszcza wieczory po pracy w redakcji. Było to coś w rodzaju Hadesu, zaludnionego przez bezkrwiste cienie podpułkowników, sędziów i profesorów na emeryturze. Te chimeryczne zjawy grały w warcaby lub w domino, zanurzone w świetle przyćmionym przez portyki i chmury za dnia, wieczorem przez ogromne zielone abażury żyrandoli, i nigdy nie podnosiły głosu, jakby w obawie, że nazbyt silny dźwięk przerwie słaby wątek ich egzystencji. Istne Elizeum.

Jak wytresowane zwierzę siedziałem zawsze w kącie przy tym samym stoliku, którego przemyślna konstrukcja zapewniała klientowi maksimum niewygody. Po lewej stronie dwa widma wyższych oficerów grały w tric-trac z dwoma duchami radców sądu apelacyjnego. Wojskowe i sądowe kostki do gry wytaczały się opieszale ze skórzanego kubka. Po prawej stronie zawsze siadywał pewien pan w podeszłym wieku, odziany w stary płaszcz z wyliniałym karakułowym kołnierzem. Stale czytał pisma zagraniczne, palił toskańskie cygara i często spluwał. Raz po raz odkładał gazety i wydawało się, że ściga w kręgach dymu jakieś swoje wspomnienie. Potem znów zaczynał czytać i spluwać. Miał bardzo brzydkie ręce, żylaste, zaczerwienione, o paznokciach równo ściętych i nie zawsze czystych. A przecież gdy raz spostrzegł w jednej ze swych gazet fotografię archaicznego greckiego posągu, o szeroko rozstawionych oczach i zagadkowym uśmiechu, te niekształtne palce pogładziły ku memu zdziwieniu obraz z prawdziwie królewską delikatnością. Kiedy spostrzegł, że go obserwuję, zaczął gniewnie pochrząkiwać i zamówił jeszcze jedną kawę.

Stosunki nasze pozostałyby w stadium ukrytej wrogości, gdyby nie szczęśliwy przypadek. Przynosiłem zwykle z redakcji pięć lub sześć dzienników, między innymi razu pewnego *Giornale di Sicilia*. Były to lata wzmożonej aktywności Minculpopa i wszystkie gazety były jednakowe; ów numer dziennika z Palermo był bardziej jeszcze niż zwykle banalny i niczym innym nie różnił się od gazety mediolańskiej i rzymskiej, chyba że niedoskonałością szaty graficznej: moja lektura tego pisma trwała krótko i zaraz odłożyłem je na stolik. Ledwie przystąpiłem do kontemplacji kolejnego wcielenia Minculpopa, gdy mój sąsiad zwrócił się do mnie: „Przepraszam pana, czy mógłbym rzucić okiem na *Giornale di Sicilia*? Jestem Sycylijczykiem i od lat nie miałem okazji oglądać gazety z moich stron". Mówił głosem kulturalnym, akcent miał nienaganny, spojrzenie jego szarych oczu wyrażało powściągliwy dystans. „Ależ proszę bardzo! Niech-że pan sobie wyobrazi, że ja również jestem Sycylijczykiem i jeśli tylko pan sobie tego życzy, chętnie będę przynosił tę gazetę codziennie." „Dziękuję. Myślę, że to niepotrzebne. Uległem prostej ciekawości. Jeżeli Sycylia jest taka, jak za moich czasów, wyobrażam sobie, że nic się tam nie dzieje dobrego, jak od trzech tysięcy lat."

Przejrzał gazetę, złożył ją i zwrócił, po czym pogrążył się w lekturze jakiegoś tomiku. Gdy wychodził, miał wyraźny zamiar wymknąć się bez pożegnania, ale ja wstałem i przedstawiłem się, mruknął przez zęby własne nazwisko, którego nie dosłyszałem, lecz nie podał mi ręki, na progu kawiarni

odwrócił się jednak, uchylił kapelusza i głośno wykrzyknął: „Ciao, rodaku!" Zniknął pod portykami, pozostawiając mnie w osłupieniu i wywołując szmer dezaprobaty wśród cieni, które grały w kości.

Dokonałem obrzędów magicznych w celu zmaterializowania kelnera i zapytałem wskazując pusty stolik: „Kto to był ten pan?". „Ten? — odpowiedział. — To senator Rosario La Ciura."

Nazwisko to znaczyło coś nawet dla mnie pomimo mojej niezbyt gruntownej wiedzy dziennikarza. Było to nazwisko jednego z pięciu czy sześciu Włochów o niezaprzeczalnej światowej sławie i należało do najznakomitszego hellenisty naszych czasów. Wyjaśniła mi się od razu lektura grubych czasopism i gładzenie fotografii. Także jego porywczość i skryta wytworność.

Następnego dnia przejrzałem w redakcji tę szczególną kartotekę, która zawiera nekrologi jeszcze *in spe*. Hasło „La Ciura" znajdowało się w niej zredagowane zupełnie poprawnie, raz na zawsze. Opisywano tam, że wielki człowiek urodził się w Aci-Castello (Katania) w ubogiej drobnomieszczańskiej rodzinie, że dzięki zdumiewającym zdolnościom, jakie przejawił podczas studiowania greki, a także dzięki stypendium i publikacjom naukowym otrzymał w 27-ym roku życia katedrę literatury greckiej na uniwersytecie w Pawii; że potem został powołany na uniwersytet w Turynie, gdzie pozostał aż do osiągnięcia wieku emerytalnego, że miewał wykłady w Oxford i Tybindze i odbył wiele podróży również bardzo długich, ponieważ senator z okresu przedfaszystowskiego i członek Akademii Lincei był także doktorem honoris causa uniwersytetów w Yale, Harvard, New Delhi i Tokio, nie mówiąc naturalnie o najświetniejszych uniwersytetach europejskich od Upsali do Salamanki. Wykaz jego publikacji był bardzo długi i wiele jego prac, szczególnie o dialektach jońskich, uznano za podstawowe; wystarczy powiedzieć, że był jedynym cudzoziemcem, któremu powierzono opracowanie teubnerowskiego wydania Hezjoda i że wydanie to poprzedził naukowym wstępem łacińskim, ujętym niezwykle głęboko. Wreszcie powód największej sławy: nie był członkiem Akademii Włoskiej. Wśród innych równie uczonych kolegów wyróżniał się zawsze żywym, niemal zmysłowym odczuciem klasycznego antyku, co znalazło wyraz w zbiorze włoskich esejów *Ludzie i bogowie*, cenionych jako dzieło pełne nie tylko wielkiej erudycji, ale także i żywej poezji. Krótko mówiąc, był „chlubą narodu i pochodnią wszystkich kultur". Tak zakończył swą pracę kompilator. Miał 75 lat i żył dostatnio, lecz z dala od zbytku, z pensji profesorskiej i gaży senatora. Nie był żonaty.

Trudno zaprzeczyć: my, Włosi, synowie z pierwszego łoża (albo ojcowie) Renesansu, uważamy, że Wielki Humanista stoi ponad każdym innym zwykłym śmiertelnikiem. Możliwość bezpośredniego obcowania z najwyższym reprezentantem tej subtelnej, niemal nekromantycznej i jakże bezinteresownej wiedzy pochlebiała i zarazem niepokoiła; doświadczałem tych samych uczuć, jakich doznaje młody Amerykanin przedstawiony panu Gilette: lęk, respekt i jakaś szczególna forma dość niewinnej zawiści.

Wieczorem zaszedłem do Hadesu w nastroju zupełnie innym niż w dniach poprzednich. Senator był już na swoim miejscu i w odpowiedzi na mój pełen uszanowania ukłon odmruknął coś przez zęby. Kiedy jednak skończył artykuł i wpisał swoje uwagi do notesu, odwrócił się w moją stronę i powiedział głosem dziwnie melodyjnym: „Rodaku, sposób, w jaki mnie powitałeś, uświado-

mił mnie, że jakaś tutejsza zmora powiedziała ci, kim jestem. Zapomnij o tym. Zapomnij również, jeżeli jeszcze się to nie stało, o aorystach wyuczonych w liceum. Powiedz mi raczej, jak się nazywasz, bo wczoraj wieczorem zamiast przedstawić się wybełkotałeś coś niewyraźnie, jak to zwykle bywa, a ja nie mam możliwości tak jak ty pytać innych o twoje nazwisko, ponieważ ciebie nikt tu z pewnością nie zna".

Mówił do mnie z góry, odczuwało się, że znaczyłem dla niego mniej od robaka. Byłem najwyżej czymś w rodzaju drobnego pyłku, wirującego bezwładnie w promieniach słońca. Jednak spokojny głos, słowo precyzyjnie dobrane, użycie formy „ty" stwarzały pogodny nastrój dialogu platońskiego.

„Nazywam się Paolo Corbèra, urodziłem się w Palermo, gdzie ukończyłem prawo. Teraz pracuję tutaj w redakcji *La Stampa*. Ażeby sprawę postawić jasno, panie senatorze, dodam, że na maturze miałem z greki ledwo dostatecznie i mam pewne powody sądzić, że postawiono je zamiast noty niedostatecznej po to tylko, żeby wydać mi dyplom."

Uśmiechnął się z lekka. „Dobrze, żeś się do tego przyznał. Nie lubię rozmawiać z ludźmi przekonanymi, że posiedli wiedzę, od której w istocie są dalecy, jak moi koledzy z uniwersytetu. Znają naprawdę jedynie zewnętrzne formy greki, jej ekstrawagancje i nieregularności. Żywy duch tego języka tak głupio nazywanego martwym nigdy się im nie objawił. Nic im się właściwie nie objawiło. Biedni ludzie zresztą: jakże mogliby poznać ducha tej mowy, skoro nigdy nie mieli okazji usłyszeć żywej greki."

Duma, owszem, zgadzam się, lepsza jest od fałszywej skromności, ale wydało mi się, że senator trochę przesadza. Błysnęła mi również myśl, że może lata rozmiękczyły nieco ten nadzwyczajny mózg. Ci biedacy, jego koledzy, mieli tyleż okazji słyszeć starożytną grekę, co on, a więc nigdy.

„Paolo... — ciągnął dalej — masz szczęście nazywać się tak, jak jedyny apostoł, który miał trochę kultury i ogłady literackiej, Hieronim jednak byłoby lepiej. Inne imiona, które wy chrześcijanie nosicie, są naprawdę pospolite. Imiona niewolników."

Rozczarowywał mnie coraz bardziej, zakrawał na uniwersyteckiego antyklerykała i do tego jeszcze z domieszką faszystowskiego nietzscheanizmu. Czyżby to była prawda?

Mówił dalej głosem dźwięcznym i pełnym siły, która płynęła być może z długiego okresu milczenia. „Corbèra... Jeśli się nie mylę — to znane nazwisko sycylijskie! Przypominam sobie, że mój ojciec wpłacał za nasz domek w Aci-Castello jakiś mały czynsz roczny do zarządu domu Corbèra di Palina lub Salina, nie pamiętam już dobrze. Żartował nawet za każdym razem, mówiąc, że jeżeli jest jakaś rzecz na świecie pewna, to ta właśnie, że tych parę lirów nie trafi do kieszeni »patrona«, jak go nazywał. Czy ty jesteś jednym z tych właśnie Corbèra, czy tylko pochodzisz od jakiegoś chłopa, który przybrał nazwisko swego pana?"

Wyznałem, że byłem właśnie Corbèra di Salina, co więcej, że byłem jedynym pozostałym egzemplarzem tego rodu. Wszystkie zbytki, wszystkie grzechy, wszystkie naciągane czynsze, wszystkie długi nie popłacone, słowem wszystkie „gepardyzmy" spłynęły na mnie. Senator nieoczekiwanie wydał się zadowolony.

„Dobrze, dobrze, bardzo cenię stare rody. Drzemie w nich jeszcze jakaś

pamięć, co prawda słaba, ale zawsze lepsza niż u innych. Są jedyną formą osiągnięcia fizycznej nieśmiertelności, na jaką wy potraficie się zdobyć. Pomyśl o szybkim ożenku. Corbèra. Biorąc pod uwagę, że wy wszyscy nie wymyśliliście nic lepszego dla przedłużenia życia, jak tracenie własnego nasienia w najdziwniejszych miejscach."

Denerwował mnie wyraźnie. „Wy" i „wy"? Kto „wy"? Całe to pospolite stado, które nie miało szczęścia być senatorem La Ciura? A czy on osiągnął tę nieśmiertelność fizyczną? Trudno byłoby to stwierdzić patrząc na pokrytą zmarszczkami twarz i na ociężałe ciało.

„Corbèra di Salina — ciągnął dalej niestrudzenie. — Nie obrazisz się, jeżeli w dalszym ciągu będę mówił per ty, jakby do jednego z moich uczniaków, którzy przez chwilę są młodzi?"

Wyznałem, że jestem nie tylko zaszczycony, ale i szczęśliwy, i tak było naprawdę. Po przezwyciężeniu wreszcie sprawy nazwisk i protokołu rozmowa zeszła na Sycylię. Od 20-stu lat jego noga tam nie stanęła. A ostatnim razem, jak był tam „na dole" (jak mówił na sposób ludzi z Piemontu), zabawił tylko pięć dni w Syrakuzach, ażeby przedyskutować z Paolo Orsi zawiłe kwestie dialogowania chórów w sztukach antycznych. „Przypominam sobie, że chciano zawieźć mnie autem z Katanii do Syrakuz; zgodziłem się dopiero wówczas, kiedy się dowiedziałem, że w Auguście droga odchodzi daleko od morza, a kolej idzie brzegiem. Opowiedz mi coś o naszej wyspie. To piękna ziemia, choć zaludniają ją osły. Niegdyś przebywali na niej bogowie, a może są tam i nadal, podczas tych sierpni, które się nie kończą? Jednak nie mów mi o tych waszych czterech najnowszych świątyniach. Tak czy tak jestem pewien, że nic z tego nie rozumiesz."

Mówiliśmy więc o nieśmiertelnej Sycylii. O Sycylii jako o zjawisku natury, o zapachu rozmarynu na Nebrodi, o smaku miodu z Melilli, o falowaniu kłosów na wietrze w dzień majowy, tak dobrze widocznym z Etny, o pustkowiach dokoła Syrakuz, o falach zapachów, którymi okoliczne sady zalewają po prostu Palermo podczas tych szczególnych czerwcowych zachodów słońca. Mówiliśmy o uroku letnich nocy, gdy człowiek leżąc na wznak wśród drzew pistacjowych widzi zatokę Castellamare i gwiazdy odbijające się w uśpionym morzu; jego dusza ginie wtedy w przestworzach, lecz ciało drży napięte w pogotowiu, czując zbliżające się demony.

Choć senator opuścił wyspę przed 50-ciu laty, to jednak zachował nadzwyczaj dokładne wspomnienie niektórych nawet bardzo drobnych szczegółów. „Morze, morze sycylijskie jest najbarwniejsze, najpiękniej pachnące ze wszystkich, jakie widziałem; to jedyna rzecz, której nie potraficie zniszczyć, naturalnie tam, gdzie nie ma miast. Czy podają jeszcze w nadmorskich traktoriach przepołowione jeże morskie?" Zapewniłem go, że tak, dodając jednak, że mało kto je teraz jada z obawy przed tyfusem. „A przecież to najpiękniejsza rzecz, jaką macie tam na dole. Te krwiste chrząstki, te imitacje narządów kobiecych, pachnące solą i algami. Tyfus?! Jaki tyfus?! Są równie niebezpieczne, jak wszystkie dary morza, niosącego śmierć, lecz zarazem i nieśmiertelność. Gdy byłem u Orsiego w Syrakuzach, zażądałem ich kategorycznie. Co za smak! Co za boski widok. Najpiękniejsze wspomnienie moich ostatnich 50 lat!"

Byłem zmieszany i zafascynowany: człowiek tego pokroju pozwalał sobie

na metafory dość śliskie i przejawiał dziecinne łakomstwo wobec dość przeciętnych zresztą w smaku jeży morskich.

Rozmawialiśmy jeszcze przez dłuższy czas, a on odchodząc uparł się zapłacić za moją kawę, ale nie zmarnował przy tym okazji, aby zachować się gruboskórnie („Wiadomo, że dzieci z dobrych domów nie mają zwykle grosza w kieszeni"), i rozstaliśmy się jak przyjaciele, choć dzieliła nas pięćdziesięcioletnia różnica wieku, a tysiące lat świetlnych dzieliły nasze kultury.

Nadal spotykaliśmy się co wieczór i chociaż opary mojej niechęci wobec ludzkości zaczęły się rozwiewać, starałem się nigdy nie opuścić spotkania z senatorem w Piekielnych Czeluściach na Via Po: nie żebyśmy wiele czasu tracili na próżne gadanie, nadal czytał i robił notatki zwracając się do mnie jedynie od czasu do czasu, lecz jego mowa była zawsze harmonijnym potokiem dumy i wzgardy pomieszanej z pełnymi melancholii aluzjami, mającymi coś z niezrozumiałej poezji. Spluwał też w dalszym ciągu i w końcu spostrzegłem, że czynił to tylko podczas lektury. Myślę, że on także nieco mnie polubił, lecz nie mam na ten temat złudzeń: jeżeli była to jakaś sympatia, to w każdym razie nie taka, jaką „my wszyscy" (ażeby posłużyć się terminologią senatora) możemy odczuwać do drugiej istoty ludzkiej. Była ona raczej podobna do uczucia, jakie żywi stara panna do swojego kanarka, którego obecność pozwala jej wyrazić głośno swoje żale, mimo że wie, jak jest płochy i niezdolny do zrozumienia czegokolwiek. Biedne stworzenie nie bierze w tym wszystkim żadnego udziału, a jednak jego brak odczułaby dotkliwie. I rzeczywiście nie uszło mojej uwagi, że kiedy się trochę spóźniałem, chmurny wzrok starego człowieka spoczywał na drzwiach.

Upłynął chyba miesiąc, zanim rozmowy nasze, dotychczas krążące wokół jego rozważań, bardzo oryginalnych zawsze, lecz bądź co bądź ogólnikowych, dotknęły tematów nie tyle dyskretnych, co odróżniających właśnie rozmowy między przyjaciółmi od tych, które prowadzą zwyczajni znajomi. To ja przejawiłem inicjatywę: jego częste spluwanie było dla mnie nieznośne (dało się we znaki również stróżom Hadesu, którzy wreszcie postawili w pobliżu jego miejsca spluwaczkę z połyskującego mosiądzu). Tak więc pewnego wieczoru ośmieliłem się zapytać go, dlaczego nie leczy swego przewlekłego kataru. Postawiłem pytanie bez zastanowienia, od razu pożałowałem i oczekiwałem, że od senatorskiego gniewu posypie się na mą głowę tynk z sufitu. Tymczasem dobiegł mnie głos zupełnie zrównoważony: „Ależ drogi Corbèra, ja wcale nie mam kataru. Ty, który masz taki dar obserwacji, powinieneś był zauważyć, że nigdy przed splunięciem nie kaszlę. Moje spluwanie nie jest znakiem choroby, wprost przeciwnie, świadczy o zdrowiu psychicznym: pluję z obrzydzenia na te bzdury, które tutaj czytam. Jeżeli zadałbyś sobie trud, ażeby obejrzeć ten oto przyrząd (i wskazał spluwaczkę), spostrzeżesz, że zawiera ona mało śliny i ani śladu śluzu. Moje splunięcia są wysoce kulturalne. Jeśli ci się nie podobają, wracaj do swoich rodzinnych salonów, w których nie pluje się nigdy, ponieważ jest w złym stylu mieć mdłości z jakiegokolwiek powodu".

Tę niezwykłą arogancję łagodziło tylko jego spojrzenie trochę nieobecne. Mimo wszystko miałem ochotę podnieść się i zostawić go samego. Na szczęście po chwili namysłu zreflektowałem się, że to ja zawiniłem przez swoją natarczywość. Zostałem, a niewzruszony senator przeszedł szybko do kontr-

ataku: „A ty dlaczego uczęszczasz do tego Hadesu pełnego cieni i, jak mówisz, katarów, do miejsca geometrycznego zwichniętych egzystencji? W Turynie nie brak istot, które wam wszystkim wydają się tak godne pożądania, wystarczy spacer do Hotelu Castello, do Rivoli lub do Domu Zdrojowego Moncalieri, a szybko zaspokoicie swoje niskie potrzeby". Roześmiałem się słysząc, że z tak uczonych ust płynie niezwykle dokładna wiedza o turyńskich lokalach rozrywkowych. „Ależ senatorze, skąd pan zna te adresy?" Znam je, Corbèra, znam. Jeżeli się uczęszcza na zebrania akademickie i polityczne, można się tam tego właśnie nauczyć i to tylko tego. Zechciej jednak łaskawie przyjąć do wiadomości, że z takimi brudnymi przyjemnościami nigdy nie miał nic wspólnego Rosario La Ciura." Nie wątpiłem, że mówił prawdę. Zachowanie i słowa senatora „niedwuznacznie znamionowały" (jak się to mówiło w 1938 roku) seksualną powściągliwość, która bynajmniej nie wynikała z wieku.

„Mówiąc prawdę, senatorze, zacząłem tu przychodzić szukając chwilowego azylu z dala od świata. Miałem kłopoty z dwiema takimi właśnie dziewczętami, jakie pan słusznie napiętnował." Odpowiedź była błyskawiczna i bezlitosna: „Rogi, co, Corbèra? A może choroba?". „Ani jedno, ani drugie, lecz jeszcze gorzej: porzucenie." I zrelacjonowałem zabawne wypadki sprzed dwóch miesięcy. Przedstawiłem je w sposób śmieszny, ponieważ rany mojej miłości własnej już się zagoiły. Każdy inny na miejscu tego przeklętego hellenisty albo by mnie wyśmiał, lub — w drodze wyjątku — wyraziłby mi swoje współczucie. Piekielny starzec zachował się inaczej, on się oburzył. „Oto co się dzieje, Corbèra, gdy parzą się ze sobą istoty chore i nędzne. Tak samo zresztą określiłbym ciebie w rozmowie z tymi dwoma puszczadłami, jeżeli miałbym nieprzyjemność je spotkać." „Chore, senatorze? Obydwie czuły się wspaniale: wystarczyło zobaczyć ich apetyt, kiedy szliśmy na obiad do Lustrzanej. A nędzne to już naprawdę nie. Były to wspaniałe dziewczęta i całkiem eleganckie." Senator głośno splunął, jednym z tych swoich dezaprobujących splunięć.

„Chore, wiem co mówię, rozpadną się za 50, 60 lat, a może znacznie wcześniej, zatem już teraz są chore. Również nędzne: cóż to za elegancja pochodząca z błyskotek, z kradzionych pulowerów i kokieterii wyuczonej w kinie? I ta szlachetność, pozwalająca wyławiać zatłuszczone banknoty z kieszeni kochanka zamiast obdarowywać go, jak to potrafią inne, różowymi perłami i gałązkami koralu. Oto na co się człowiek naraża w obcowaniu z tymi ucharakteryzowanymi manekinami. I czy nie czuliście obrzydzenia, tak ty wobec nich, jak i one wobec ciebie, obcałowując swoje przyszłe zwłoki na cuchnących prześcieradłach?" Odpowiedziałem głupawo: „Ależ senatorze, prześcieradła zawsze były czyste!" Rozzłościł się: „Co mają do tego prześcieradła? To od was nieuchronnie zalatywało trupim odorem. Pytam raz jeszcze: jak można wchodzić w konszachty z ludźmi takimi jak one i jak ty także?" Ponieważ właśnie miałem na widoku uroczą „cousette" z Ventury, poczułem się dotknięty. „Przecież w końcu nie można iść do łóżka wyłącznie z księżniczkami!" „Kto ci mówi o księżniczkach? One też są tylko materiałem do trupiarni. Ale ty, chłopcze, nie zrozumiesz tych rzeczy. Niepotrzebnie ci o tym wszystkim mówię. To okropne, że i ty, i twoje przyjaciółki pogrążacie się w trującym bagnie waszej brudnej rozpusty. Ale nieliczni są ci, którzy to zrozumieli."

Wzrok miał utkwiony w suficie i uśmiechał się z lekka; na twarzy jego pojawił się wyraz ekstazy. Po chwili uścisnął mi rękę i wyszedł.

Nie pokazał się przez trzy dni, czwartego dnia otrzymałem w redakcji telefon: „Czy to pan Corbèra? — Mówi Bettina, gospodyni pana senatora La Ciura. Prosił, aby powiedzieć, że był silnie przeziębiony, lecz teraz czuje się lepiej i że chciałby pana zobaczyć dziś wieczorem po kolacji. Proszę przyjść na Via Bertola 18, o godzinie dziewiątej, drugie piętro". Połączenie apodyktycznie przerwano i zaproszenie stało się nieodwołalne.

Numer 18 na Via Bertola okazał się starym domem, mocno już zrujnowanym, ale mieszkanie senatora było obszerne i dobrze utrzymane, przypuszczam, że dzięki staraniom Bettiny. Długie rzędy książek zaczynały się już w przedpokoju, a w trzech pokojach, przez które przeszedłem, były ich tysiące, książek o skromnym wyglądzie i niewyszukanej oprawie, takich, jakie się widzi w każdej żywej bibliotece. W czwartym pokoju siedział senator odziany w szeroki szlafrok z wełny wielbłądziej tak miękkiej i puszystej, jakiej nie zdarzyło mi się jeszcze oglądać. Później dowiedziałem się, że nie był to wielbłąd, lecz cenna wełna jakiegoś peruwiańskiego zwierzęcia, dar senatu Akademii w Limie. Senatorowi nie przyszło do głowy podnieść się, kiedy wszedłem, a jednak przyjął mnie bardzo kordialnie; czuł się lepiej, nawet całkiem dobrze i spodziewał się wrócić do normalnego trybu życia, skoro tylko ustąpi fala mrozu, która w tych dniach nawiedziła Turyn. Poczęstował mnie cypryjskim winem gronowym, otrzymanym w darze od Włoskiego Instytutu w Atenach, strasznym różowym rachatłukum, ofiarowanym przez misję archeologiczną w Ankarze, oraz — co było bardziej rozsądne — słodyczami turyńskimi kupionymi przez przezorną Bettinę. Był w tak dobrym nastroju, że wyraźnie uśmiechnął się aż dwa razy i posunął się nawet do tego, że przepraszał za swoje wystąpienie w Hadesie. „Wiem, Corbèra, byłem nieumiarkowany w słowach, lecz wierz mi, bardzo umiarkowany w poglądach. Nie myśl już o tym." I rzeczywiście nie myślałem o tym. I co więcej, odczuwałem głęboki respekt dla tego starca, którego podejrzewałem o to, że pomimo swojej wspaniałej kariery jest bardzo nieszczęśliwy. On zaś właśnie pożerał obrzydliwe rachatłukum, mówiąc: „Słodycze, Corbèra, powinny być słodkie i koniec. Jeżeli mają jakiś inny smak ponadto, są jak perwersyjne pocałunki", i rzucał spore okruchy Eakowi, dużemu bokserowi, który w pewnej chwili wszedł do pokoju. „Ten pies, Corbèra, mimo swojej brzydoty, bardziej przypomina Nieśmiertelnych niż te twoje małe złodziejki, tylko nie każdy może to zrozumieć." Nie zgodził się pokazać mi swej biblioteki. „To są wszystko rzeczy klasyczne, które nie mogą zainteresować człowieka takiego jak ty, moralnie oblanego z greki." Pozwolił mi jednak obejrzeć pokój, w którym znajdowaliśmy się i który był, jak się okazało, jego pracownią.

Książek było tam niewiele, zauważyłem między innymi *Teucrosa* Tirso da Moliny, *Undynę* Lamotte-Fouqué, dramat Giraudoux o tym samym tytule i ku memu zdumieniu dzieła H. G. Wellsa, lecz na ścianach wisiały ogromne fotografie greckich archaicznych posągów w wielkości naturalnej, i to nie zwykłe fotografie, jakie wszyscy możemy sobie sprawić, lecz wspaniałe reprodukcje, najoczywiściej starannie wykonywane przez muzea całego świata na zamówienie człowieka, cieszącego się wielkim autorytetem. Były tam one wszystkie, te wspaniałe istoty: *Rycerz* z Luwru, *Siedząca bogini* z Tarentu,

która jest teraz w Berlinie, *Wojownik* z Delf, *Kora* z Akropolu, *Apollo* z Piombino, *Kobieta z plemienia Lapitów, Febus* z Olimpii, słynny *Auriga*... Cały pokój był rozkołysany ich uśmiechami ekstatycznymi i ironicznymi zarazem, uświetniony skamieniałą dumą ich gestów. „Widzisz, Corbèra, co do nich zgoda, proszę bardzo; ale dziewczynki — nie!" Na kominku amfory i kratery antyczne: Odyseusz przywiązany do masztu i syreny z wysokiej skały rzucające się na rafy, aby ponieść śmierć w pokucie za to, że pozwoliły wymknąć się ofierze. „To są bzdury, Corbèra, drobnomieszczańskie bzdury poetów, nikt się nie wymknie, a nawet jeśliby komuś udało się uciec, syreny nie zabijałyby się z tak błahego powodu, a zresztą czy one mogą umrzeć?"

Na stoliczku w skromnej ramce fotografia stara i wyblakła: 20-letni, niemal nagi chłopiec o rozwichrzonych, kręcących się włosach i o twarzy niezwykle pięknej, z której biła młodzieńcza odwaga. Zatrzymałem się zakłopotany: wydało mi się, że zrozumiałem. Nic podobnego. „A to, mój rodaku, to był i jest, i będzie (akcentował wyraźnie) Rosario La Ciura".

Biedny senator w domowym szlafroku był kiedyś młodym bogiem.

Potem rozmawialiśmy na inne tematy i zanim wyszedłem, pokazał mi pisany po francusku list rektora uniwersytetu w Coimbra, zapraszający go do wzięcia udziału w komitecie honorowym Kongresu Kultury Greckiej, który miał się odbyć w maju w Portugalii. „Jestem bardzo zadowolony; wsiądę na okręt „Rex" w Genui wraz z uczestnikami Kongresu z Francji, Szwajcarii i Niemiec. Jak Odyseusz zatkam sobie uszy, ażeby nie słuchać bzdur tych półgłówków i nastaną piękne dni podróży: słońce, błękit nieba, zapach morza."

Gdy wychodziłem, przeszliśmy obok szafy, w której znajdowały się dzieła Wellsa, i odważyłem się wyrazić zdziwienie, że je tu widzę. „Masz rację, Corbèra, są naprawdę okropne, a szczególnie jedna powieść, która jest tam między nimi. Gdybym ją przeczytał raz jeszcze, miałbym ochotę spluwać przez cały miesiąc bez przerwy i znów zgorszyłbym ciebie, ty piesku salonowy."

Po tej wizycie nasze stosunki stały się zdecydowanie serdeczne, przynajmniej z mojej strony. Dołożyłem starań, aby sprowadzić z Genui naprawdę świeże jeże morskie. Dowiedziawszy się, że mają nadejść, zaopatrzyłem się następnego dnia w wino z Etny i wiejski chleb i nieśmiało zaprosiłem senatora z wizytą do mojego małego mieszkanka. Zgodził się chętnie ku mojemu wielkiemu zadowoleniu. Pojechałem po niego moim Fiacikiem i zataszczyłem go aż na Via Peyron, a więc tam, gdzie diabeł mówi dobranoc. W aucie był nieco przestraszony i nie zdradzał wcale zaufania do moich umiejętności prowadzenia wozu. „Teraz znam cię, Corbèra! Trzeba tylko nieszczęścia, abyśmy spotkali którąś z tych twoich maszkar w kiecce, a ty byłbyś zdolny odwrócić się natychmiast i obaj wjechalibyśmy nosami prosto w mur." Nie spotkaliśmy ani jednego godnego uwagi potwora w spódnicy i przybyliśmy na miejsce zdrowi i cali.

Po raz pierwszy od chwili naszego poznania zobaczyłem, jak senator się śmieje. Stało się to, kiedyśmy weszli do sypialni. „A więc, Corbèra, tak wygląda teatr twoich brudnych przygód." Obejrzał moje nieliczne książki. „Dobrze, dobrze. Być może jesteś mniejszym ignorantem, niżby się zdawało. I biorąc do ręki mojego Szekspira dodał: „A to jest ten, który coś z tego zrozumiał". *„A sea change into something rich and strange." „What potions have I drunk of Syren tears?"*

Kiedy zacna pani Carmaniola weszła do salonu niosąc wazę z jeżami morskimi, cytryny i całą resztę, senator wpadł w zachwyt. „Jak to? Pomyślałeś o nich? Skąd wiedziałeś, że właśnie to lubię najbardziej?" „Może pan jeść spokojnie, senatorze, dziś rano jeszcze pływały w morzu na Riwierze." „Tak, tak, wy zawsze jesteście tacy sami. Ulegacie dekadencji i rozkładowi, a uszy macie czujnie nastawione na najlżejszy szmer kroków śmierci. Biedacy! Dziękuję ci, Corbèra. Okazałeś się dobrym »famulusem«. Szkoda, że te jeże nie pochodzą z tamtego morza na południu, że nie są owinięte w nasze algi, ich kolce na pewno nigdy nie raniły bogów. Naturalnie zrobiłeś, co było możliwe, lecz są one niemal polarne, te jeże drzemiące na zimnych skałach Nervi lub Arenzano." Był oczywiście jednym z tych Sycylijczyków, dla których Wybrzeże Liguryjskie, region tropikalny dla mieszkańców Mediolanu, jest już rodzajem Islandii. Pokrojone jeże odsłaniały zranione mięso, krwawiące i dziwnie rozczłonkowane. Nigdy na to nie zwróciłem uwagi, lecz teraz, po dziwnych porównaniach senatora wydały mi się rzeczywiście sekcją szczególnie delikatnych organów kobiecych. On zajadał je zachłannie, lecz bez zadowolenia, skupiony, prawie smutny. Nie chciał nawet pokropić ich cytryną. „To wasze ciągłe mieszanie smaków! Jeż zawsze wymaga cytryny, cukier czekolady, miłość raju!" Gdy skończył, wypił trochę wina i zamknął oczy. Po chwili spostrzegłem, że spod jego zwiędłych powiek spłynęły dwie łzy. Wstał, zbliżył się do okna, otarł ukradkiem oczy. Potem się odwrócił. „Czy byłeś ty kiedyś w Auguście, Corbèra?" „Byłem tam przez trzy miesiące jako rekrut. Kiedyśmy wychodzili na przepustkę, braliśmy łódź na dwie — trzy godziny i pływaliśmy po przezroczystych wodach zatok." Moją odpowiedź przyjął w milczeniu, po czym rzekł zirytowanym głosem: „A czyście się, żołdacy, zapuszczali kiedyś do tej małej wewnętrznej zatoki powyżej Punta Izzo, za pagórkiem wznoszącym się nad solankami?". „Naturalnie; to jest najpiękniejsze miejsce na Sycylii, na szczęście jeszcze nie odkryte przez wczasowiczów. Plaża jest tam dzika, prawda, senatorze? Zupełnie opustoszała, nawet ani jednego domu, morze przybiera tam pawie kolory, a zaraz naprzeciw, po drugiej stronie tych mieniących się fal wznosi się Etna. Z tego szczególnego miejsca morze wydaje się najpiękniejsze, spokojne, majestatyczne, naprawdę boskie. Jest to jedno z tych miejsc, gdzie czuje się odwieczny sens tej wyspy, jej tak głupio zmarnowane powołanie, żeby służyć za pastwisko dla trzody słońca."

Senator milczał. A potem rzekł: „Jesteś dobrym chłopcem, Corbèra. Gdybyś nie był takim ignorantem, może dałoby się coś z ciebie zrobić". Zbliżył się do mnie i pocałował w czoło. „Idź teraz po swoją lokomobilę. Chciałbym wrócić do domu."

Przez kilka następnych tygodni kontynuowaliśmy nasze zwykłe spotkania. Odbywaliśmy teraz nocne spacery. Najczęściej schodziliśmy w dół Via Po i przemierzaliśmy wojskowy plac Vittorio, aby popatrzeć na bystry nurt rzeki i na wzgórze, wnoszące nieco fantazji do geometrycznego rygoru miasta. Nadchodziła wiosna, ekscytująca pora roku, groźna dla młodzieży. Na brzegu rzeki pokazały się pierwsze pierwiosnki, a najmniej cierpliwe bezdomne pary nie gardziły wilgotną trawą. „Tam »na dole« już od dawna pali słońce, kwitną algi, ryby muskają taflę wody podczas księżycowych nocy, a wśród rozświetlonej piany błyskają ich mieniące się kształty. Tymczasem my stoimy tutaj,

nad tym strumieniem wody mdłej i martwej, przy tych koszarach, wyciągniętych w szeregu jak żołnierze lub zakonnicy, i słuchamy, jak te pary jęczą w agonii." Cieszył się jednak na myśl o przyszłej podróży morskiej do Lizbony; data odjazdu była już bliska. „Będzie przyjemnie. Powinieneś i ty pojechać, ale niestety, kto się nie douczył greki, nie ma tam nic do roboty. Ze mną mógłbyś jeszcze rozmawiać po włosku, ale jeżeli wobec Zuckmayera lub Van der Voosa zdradziłbyś swą ignorancję dotyczącą optatywów czasowników nieregularnych, byłbyś spalony; chociaż być może czujesz grecką rzeczywistość lepiej od nich, oczywiście nie dzięki kulturze, lecz dzięki zwierzęcemu instynktowi."

Na dwa dni przed swym odjazdem do Genui zapowiedział, że następnego dnia nie przyjdzie do kawiarni i zaprosił mnie do siebie wieczorem o dziewiątej.

Ceremoniał był taki sam, jak poprzednio; wizerunki bogów sprzed trzech tysięcy lat promieniowały młodością, tak jak piec promieniuje żarem, wyblakła fotografia młodego boga sprzed 50-ciu lat wydawała się przerażona widokiem własnej metamorfozy, posiwiałej i zagłębionej w fotelu.

Kiedy wino cypryjskie zostało wypite, senator zawezwał Bettinę i powiedział jej, że nie będzie już potrzebna. „Sam odprowadzę pana Corbèra do wyjścia."

„Widzisz, Corbèra, jeżeli zaprosiłem cię na dziś wieczór, ryzykując, że udaremnię ci jakieś niecne sprawki w Rivoli, to dlatego, że potrzebuję ciebie. Wyjeżdżam jutro, a kiedy w moim wieku wyrusza się w drogę, nigdy nie wiadomo, czy nie trzeba będzie pozostać daleko na zawsze, zwłaszcza jeżeli wyrusza się na morze. Wiesz, w gruncie rzeczy bardzo cię lubię. Twoja naiwność wzrusza mnie i bawią mnie twoje nie skrywane machinacje życiowe, a ponadto odnoszę wrażenie, że udało ci się jak niektórym najlepszym Sycylijczykom dokonać syntezy zmysłów i rozumu. Nie chcę się rozczarować. Zasłużyłeś, żebym ci wyjaśnił, nim odjadę, przyczyny moich niektórych dziwactw, niektórych zdań, które przy tobie powiedziałem i które z pewnością wydały ci się godne wariata." Protestowałem bez przekonania: „Nie rozumiałem wielu rzeczy wypowiedzianych przez pana, lecz zawsze przypisywałem to niższości mojego umysłu, nigdy zaś aberacji pańskiego". „Zostaw, Corbèra, i tak wszystko jedno. Wam, młodym, wydaje się zawsze, że my starzy, jesteśmy wariatami, ale w rzeczywistości często bywa odwrotnie. Aby cię o tym przekonać, opowiem ci moją przygodę, która jest doprawdy niezwykła. Wydarzyła się, gdy byłem tym oto chłopcem — tu wskazał fotografię — a więc musimy cofnąć się do 1887 roku, do czasów, które tobie wydadzą się prehistorią, ale dla mnie tak nie jest."

Podniósł się ze swego miejsca za biurkiem i usiadł obok mnie na tapczanie. „Wiesz, będę mówił trochę ciszej. Ważnych słów nie można krzyczeć, »krzyk miłości« lub nienawiści znajdujemy tylko w melodramatach lub u ludzi najbardziej prymitywnych — co zresztą na to samo wychodzi. A więc w 1887 roku miałem 24 lata, wyglądałem tak, jak na tej fotografii, od jakiegoś czasu miałem już dyplom filologii klasycznej, wydałem dwie rozprawki o dialektach jońskich, które nawet wywołały poruszenie na moim uniwersytecie, i od roku przygotowywałem się do konkursu na uniwersytecie w Pawii. Poza tym nigdy jeszcze nie zbliżyłem się do żadnej kobiety. Prawdę powiedziawszy, do kobiet

nie zbliżyłem się ani dawniej, ani nigdy później." Byłem pewien, że moja twarz zachowała marmurową nieruchomość, ale myliłem się.

„To twoje mruganie, Corbèra, jest niezwykle prostackie. To, co mówię, jest prawdą i szczycę się nią. Wiem, uważa się, że my, Katańczycy, potrafimy zapłodnić nawet nasze mamki, i to też prawda. Lecz jeśli chodzi o mnie, to nie. Kiedy nocą i dniem obcuje się z boginkami i półboginkami jak ja w tym okresie, nie bardzo ma się ochotę wydeptywać schody burdeli z S. Berillo. Z drugiej znów strony powstrzymywały mnie wówczas skrupuły religijne. Corbèra, powinieneś naprawdę nauczyć się panować nad swoimi powiekami. Zdradzają cię bez przerwy. Skrupuły religijne, dobrze powiedziałem. Powiedziałem także »wówczas«. Teraz już ich nie mam, ale nie wpłynęło to u mnie na żadną zmianę pod tym względem.

Ty, Corbèruccio, dostałeś zapewne pracę w redakcji dzięki bilecikowi jakiegoś dygnitarza i nie wiesz, co to znaczy przygotowywać się do konkursu na uniwersytecką katedrę literatury greckiej. Przez dwa lata trzeba harować aż do otępienia. Na szczęście od dawna już znałem język dość dobrze, tak właśnie, jak znam go teraz, a wiesz, że nie mówię na wiatr. Ale reszta... Aleksandryjskie i bizantyjskie warianty tekstów, fragmenty autorów łacińskich, cytowane zawsze źle, niezliczone związki literatury greckiej z mitologią, historią, filozofią i nauką. Powtarzam, można oszaleć. Studiowałem więc jak dziki osioł i poza tym udzielałem korepetycji licealistom, którzy pooblewali egzaminy — aby opłacić stancję na mieście. Właściwie żywiłem się tylko czarnymi oliwkami i kawą. Na domiar złego, tego lata, 1887 roku, nastąpiła katastrofa, jedna z tych piekielnych katastrof, które od czasu do czasu wydarzają się tam »na dole«. Nocą Etna rzygała żarem słonecznym, magazynowanym za dnia przez 15 godzin, kto dotknął w południe poręczy balkonu, musiał biec na pogotowie. Wydawało się, że nawierzchnie z lawy lada chwila wrócą do stanu płynnego i prawie codziennie sirocco biło cię w twarz lepkimi skrzydłami nietoperza. Myślałem, że skonam. Uratował mnie jeden z przyjaciół. Spotkał mnie, gdy błądziłem po ulicach, mamrocząc wiersze greckie, których sens przestawałem już rozumieć. Uderzył go mój wygląd. »Słuchaj, Rosario, jeśli tu dłużej zostaniesz, zwariujesz do reszty, i koniec z konkursem. Wyjeżdżam do Szwajcarii (ten chłopak miał pieniądze), lecz w Auguście mam trzypokojowy domek, dwadzieścia metrów od morza, zupełnie z dala od ludzi. Pakuj manatki, zabieraj swoje książki i wybierz się tam na całe lato. Wstąp do mnie za godzinę po klucz. Zobaczysz, tam jest zupełnie inaczej. Na stacji pytaj o dom Carobenów, znają go wszyscy. Ale naprawdę wyjedź, jeszcze dziś wieczorem.« Posłuchałem jego rady, wyjechałem tego samego wieczoru i następnego dnia po przebudzeniu zamiast rur śmietników, które o świcie pozdrawiały mnie z podwórza, miałem przed sobą gładką taflę morza z rysującą się w tle Etną, teraz już przyjazną i owianą mgiełką poranną. Miejsce to było zupełnie bezludne (a mówisz, że takie pozostało do dziś) i niezwykle piękne. W trzech zaniedbanych pokoikach znalazłem tylko sofę, na której spędziłem noc, stół i trzy krzesła, parę glinianych garnków i starą lampę. Za domem drzewo figowe i studnia. Prawdziwy raj. Poszedłem do wsi, odszukałem chłopa pracującego na poletku Carobenów i umówiłem się z nim, że co dwa lub trzy dni będzie mi przynosił chleb, makaron, trochę jarzyn i naftę. Oliwę miałem własną, domową, którą moja troskliwa mama przysłała mi do

Katanii. Wynająłem małą łódkę, którą zostawił mi po południu rybak, razem z koszem do łowienia ryb i kilkoma haczykami. Byłem zdecydowany pozostać tu co najmniej dwa miesiące.

Carobene miał rację: to było naprawdę coś innego. Również i w Auguście upał był gwałtowny, ale gdy nie odbijał się już od murów, nie wywoływał zwierzęcego otępienia, lecz tylko jakieś ciche zadowolenie, a słońce nie miało już twarzy krwawego oprawcy, lecz ograniczyło się do roli uśmiechniętego, choć zawsze jeszcze brutalnego, dawcy energii. Było także magiem, który wprawiał ruchome diamenty w każdą najdrobniejszą zmarszczkę morza. Nauka przestała męczyć: gdy długie godziny spędzałem w lekko kołyszącej się barce, książka nie była już przeszkodą do pokonania, wydawała się kluczem otwierającym mi drogę do świata, którego kształt najbardziej czarodziejski miałem właśnie przed oczami. Często się zdarzało, że pełnym głosem skandowałem wiersze poetów, a zapomniane imiona nie znanych już prawie bogów dotykały powierzchni morza, które niegdyś na sam ich dźwięk gwałtowie się burzyło lub łagodnie uspokajało. Żyłem w absolutnej izolacji, przerywanej tylko odwiedzinami wieśniaka, który co trzy lub cztery dni przynosił mi trochę pożywienia. Pozostawał najwyżej pięć minut, bo widząc, jak jestem podniecony i roztrzęsiony, musiał zapewne przypuszczać, że znajduję się na skraju groźnego obłędu. I mówiąc prawdę, słońce, samotność, noce spędzane pod krążącymi gwiazdami, cisza, skąpe posiłki, zagłębianie się w sprawy tak dawne, wszystko to otoczyło mnie atmosferą oczarowania, która usposabiała mnie do rzeczy niezwykłych.

Stało się to rankiem, piątego sierpnia o szóstej. Dopiero co się zbudziłem i zaraz wsiadłem do łodzi; kilka uderzeń wiosła oddaliło mnie od usianej kamykami plaży i zatrzymałem się przy skale, zamierzając w jej cieniu schronić się przed słońcem, które podnosiło się już dysząc furią i zamieniało w złoto i lazur mleczną biel porannego morza. Deklamowałem właśnie wiersze, gdy poczułem nagle, że łódź przechyla się na prawą stronę, jak gdyby ktoś z tyłu za mną uchwycił się krawędzi i chciał wspiąć się do środka. Odwróciłem się i zobaczyłem ją. Gładką twarz szesnastoletniej dziewczyny wynurzającą się z morza i dwie małe ręce zaciśnięte na krawędzi barki. Uśmiechała się, rozchylając lekko blade wargi i ukazując ząbki białe i ostre jak u młodego psiaka. Nie był to jednak uśmiech, jaki się spotyka u was, zawsze skażony dodatkowym wyrazem, uprzejmości czy ironii, współczucia, okrucieństwa czy czegoś tam jeszcze; wyrażał tylko siebie, to znaczy prawie zwierzęcą radość istnienia, pogodę prawie boską. Ten uśmiech był pierwszym z czarów rzuconych na mnie i odkrywających mi raje zapomnianej szczęśliwości. Ze splątanych włosów koloru słońca woda morska spływała na szeroko otwarte zielone oczy i na twarz o rysach czystych jak u dziecka.

Choć nasz przyćmiony umysł zdolny jest pojąć rzeczy cudowne, to jednak wzdraga się przed tym i w obliczu cudu odwołuje się do wspomnień zjawisk banalnych. Toteż i ja, tak jakby to zrobił każdy inny na moim miejscu, wziąłem ją za jakąś kąpiącą się dziewczynę, ostrożnie przesunąłem się w jej stronę, przechyliłem się i wyciągnąłem ręce, żeby pomóc jej wejść. Ale ona, zdumiewająco zwinna, prostopadle wynurzyła się z wody aż do pasa, zarzuciła mi ręce na szyję owiewając mnie nie znanym dotąd zapachem i pozwoliła się wciągnąć do barki. Poniżej pachwin i pośladków miała ciało ryby, pokryte

maleńkimi łuskami perłowymi i niebieskawymi, zakończone rozwidlonym ogonem, który lekko trzepotał na dnie łodzi. To była Syrena.

Leżała na wznak z rękami skrzyżowanymi pod głową i ze spokojnym bezwstydem pokazywała delikatne włosy pod pachami, rozsunięte piersi, kształtny brzuch, a emanowało z niej to, co tak źle nazwałem zapachem — jakiś magiczny aromat morza, aromat budzącej się namiętności. My byliśmy w cieniu, lecz dwadzieścia metrów od nas morze oddawało się słońcu i drżało z rozkoszy. Byłem niemal zupełnie nagi i nic nie maskowało mego podniecenia.

Zaczęła mówić i tak jak przedtem zostałem oczarowany jej uśmiechem i zapachem, teraz uległem trzeciemu, największemu jej urokowi: czarowi głosu. Był to głos trochę gardłowy, matowy, bogaty w niezliczone barwy, na dnie słów słyszało się leniwe przypływy morza w lecie, szum ostatnich pian morskich na brzegu, przejście wiatru po falach w poświacie księżyca. Śpiew syren nie istnieje, Corbèra, muzyką, od której nie ma ucieczki, jest tylko ich głos.

Mówiła po grecku i zrozumienie jej wymagało pewnego wysiłku. »Słyszałam, że rozmawiałeś sam ze sobą językiem podobnym do mojego; podobasz mi się, weź mnie. Jestem Ligea, córka Kaliopy. Nie wierz bajkom, które o nas opowiadają: nie zabijamy nikogo, my tylko kochamy.«

Wiosłowałem pochylony nad nią i zapatrzony w jej roześmiane oczy. Dobiliśmy do brzegu; wziąłem na ręce jej pachnące ciało, przeszliśmy z żaru do gęstego cienia; sączyła mi w usta to pożądanie, które tak się ma do waszego ziemskiego, jak wino do mdłej wody."

Senator opowiadał swoją historię półgłosem i ja, który przedtem zawsze przeciwstawiałem moje bogate doświadczenia z kobietami temu, co on określał jako marność, i stąd czerpałem to głupie poczucie zmniejszonego między nami dystansu — teraz poczułem się upokorzony. Także na polu miłości dzieliły nas niezmierzone dystanse. Ani na chwilę nie powstało we mnie podejrzenie, że to wszystko jest zmyślone, i każdy, nawet największy sceptyk, usłyszałby szczerą prawdę w słowach starego profesora.

„Tak zaczęły się te trzy tygodnie. Nie przystoi wchodzić w szczegóły, a poza tym byłoby to zbyt okrutne wobec ciebie. Wystarczy powiedzieć, że w uściskach z nią doznawałem zawsze najwyższych form rozkoszy duchowej połączonej z tą rozkoszą elementarną, pozbawioną wszelkiego dysonansu [rezonansu] społecznego, jakiej doświadczają samotni pasterze łącząc się w górach ze swymi kozami. Jeżeli porównanie to budzi w tobie odrazę, to tylko dlatego, że nie jesteś zdolny dokonać koniecznej transpozycji z poziomu zwierzęcego do ponadludzkiego, a poziomy te w moim przypadku pokrywały się ze sobą.

Weź pod uwagę to, czego Balzac nie ośmielił się powiedzieć w swojej *Passion dans le désert*. Z jej nieśmiertelnego ciała wyzwalało się tyle sił życiowych, że straty energii szybko były kompensowane i to nawet z nadmiarem. W ciągu tych dni, Corbèra, kochałem tyle, ile stu waszych Don Juanów razem przez całe swoje życie. I jaką miłością! Bez klasztorów i zbrodni, bez oburzenia Komandorów i trywialności Leporellów, wolną od pretensji, od fałszywego rozpływania się i udawanych westchnień, od przestępstw, które zawsze brukają wasze żałosne pocałunki. Prawdę mówiąc, zaraz pierwszego dnia znalazł się pewien Leporello, który nam przeszkodził, ale to było tylko raz. Około dziesiątej usłyszałem skrzypienie chłopskich butów na ścieżce, prowadzącej nad morze. Zdążyłem zaledwie w ostatniej chwili przykryć prześcieradłem nie-

zwykłe ciało Ligei, a już stanął w drzwiach. Widząc jej głowę, szyję i nie okryte ramiona, Leporello był przeświadczony, że chodzi o jakąś wulgarną miłostkę, co oczywiście wzbudziło w nim nagły szacunek; pozostał jeszcze krócej niż zwykle. Odchodząc mrugnął lewym okiem i obracając zaciśniętym kciukiem i palcem wskazującym prawej ręki wykonał ruch podkręcania w kąciku ust wyimaginowanego wąsa, po czym zniknął na ścieżce.

Mówiłem o spędzonych razem dwudziestu dniach, nie chciałbym jednak, abyś przypuszczał, że te trzy tygodnie przeżyliśmy jak mąż z żoną, nierozłączni, dzieląc stół i łoże. Ligea często mnie opuszczała: nie uprzedzając mnie wcale, zanurzała się w morzu i znikała, nieraz na wiele godzin. Kiedy powracała, prawie zawsze wczesnym rankiem, znajdowała mnie już w łodzi, a jeżeli jeszcze byłem w domu, na pół wynurzona z wody czołgała się na plecach po kamykach plaży, opierając się na rękach i wzywając mnie, abym jej pomógł wydostać się na brzeg. »Sarì« [Sasà] wołała na mnie, bo powiedziałem jej, że tak się zdrabnia moje imię. W swych ruchach utrudnionych właśnie przez tę część ciała, która dawała jej przewagę w morzu, wydawała mi się godna współczucia, jak zranione zwierzę, lecz szybko o tym zapominałem, patrząc w jej roześmiane oczy.

Jadała tylko żywe morskie stworzenia i często widziałem jej delikatne ciało wynurzające się z morza w promieniach słońca, kiedy rozszarpywała zębami srebrzystą rybę, która jeszcze trzepotała w jej rękach. Krew pryskała jej na brodę, a po paru kęsach odrzucała wstecz do wody rozerwanego dorsza lub złotą rybkę, plamiąc się przy tym jeszcze bardziej na czerwono, a potem pokrzykiwała jak dziecko, oblizując zęby językiem.

Pewnego razu poczęstowałem ją winem. Nie umiała pić ze szklanki, musiałem więc nalać go trochę na jej małą i nieco zielonkawą dłoń. Wypiła je chłepcąc językiem jak pies, a w jej oczach malowało się zdziwienie wywołane tym nie znanym smakiem. Powiedziała, że było dobre, ale potem zawsze już odmawiała. Od czasu do czasu pojawiała się na brzegu z rękoma pełnymi ostryg i gdy ja usiłowałem otworzyć nożem skorupkę, ona ją rozbijała kamieniem i wysysała ustami drgającego małża wraz z odpryskami muszli, które jej nie przeszkadzały.

Mówiłem ci już, Corbèra, że była zwierzęciem, ale równocześnie i boginią. I szkoda, że mówiąc o niej, nie można stale dawać wyrazu tej syntezie, którą ona wyrażała z tak absolutną prostotą swym własnym ciałem. Nie tylko w akcie cielesnym przejawiała radość i delikatność zupełnie różną od ponurego zwierzęcego szału [rui], lecz i jej sposób mówienia odznaczał się tak ogromną bezpośredniością, jaką znalazłem tylko u nielicznych wielkich poetów. Nie na darmo była córką Kaliopy: nie znając kultur, nieświadoma mądrości, gardząca wszelkim przymusem moralnym, była jednak u źródła każdej kultury, każdej mądrości i każdej etyki. Umiała wyrazić tę swoją pierworodną wyższość w sposób pełen niepospolitego piękna. »Jestem wszystkim, ponieważ jestem tylko strumieniem życia pozbawionego przypadku, jestem nieśmiertelna, ponieważ wszystkie śmierci spływają się we mnie, od śmierci dorsza sprzed paru chwil, aż do śmierci Zeusa, i złączone we mnie stają się znów życiem, lecz już nie indywidualnym i określonym, ale żywiołowym, a zatem wolnym.« I dalej mówiła: »Jesteś piękny i młody. Powinieneś teraz pójść za mną w morze, a uniknąłbyś bólów i starości. Znalazłbyś się w mojej siedzibie

pod ogromnymi górami wód nieruchomych i ciemnych, gdzie wszystko jest spokojną ciszą, tak naturalną, że kto ją osiągnie, nawet tego nie zauważy. Kochałam cię i pamiętaj o tym, że gdy poczujesz się zmęczony, kiedy będziesz miał już naprawdę dosyć, wystarczy ci tylko pochylić się nad morzem i zawołać mnie: zawsze tam będę, ponieważ jestem wszędzie, i twoje pragnienie snu [marzenie o śnie] zostanie zaspokojone [spełnione]«.

Opowiadała o swym podwodnym życiu, o brodatych Trytonach, o zielonkawych grotach, ale mówiła też, że są to tylko zjawiska pozorne i że prawdy szukać trzeba znacznie głębiej — w ślepym i głuchym pałacu wód bezkształtnych i wiecznych, bez świateł, bez szmerów.

Powiedziała mi raz, że odchodzi na dłużej, aż do następnego wieczoru. »Muszę udać się daleko, tam gdzie mogę znaleźć dla ciebie pewien dar.« Powróciła rzeczywiście ze wspaniałą gałązką purpurowego koralu, inkrustowanego muszlami i morskimi porostami. Przechowywałem ją długo w szufladzie i co wieczór całowałem miejsca, których dotknęły palce Indyferentnej, a więc Szczodrej. Jednak pewnego razu Maria, gospodyni, która była tutaj przed Bettiną, ukradła ją i dała w prezencie jakiemuś swojemu gachowi. Odnalazłem ją później sprofanowaną u jubilera na Ponte Vecchio, oczyszczoną i wypolerowaną niemal nie do poznania. Wykupiłem ją i nocą wrzuciłem do Arno: przeszła przez zbyt wiele brudnych rąk.

Opowiadała mi także o swych licznych ziemskich kochankach, których miała w swej tysiącletniej młodości: rybacy i marynarze greccy, sycylijscy, arabscy i kapryjscy, byli także rozbitkowie unoszeni przez prąd na zbutwiałych szczątkach okrętów, którym ukazywała się przez chwilę w błyskawicach burzy, ażeby zamienić w rozkosz ich przedśmiertne zmaganie. »Wszyscy przyjmowali moje zaproszenie; powracali do mnie. Jedni od razu, inni po upływie czasu, który był dla nich bardzo długi. Tylko jeden nie pokazał się więcej; był to ładny chłopak o jasnej skórze i rudych włosach, z którym kochałam się na dalekiej plaży, tam gdzie nasze morze łączy się z wielkim Oceanem, pachniał czymś, co było silniejsze od tego wina, którym mnie kiedyś częstowałeś. Przypuszczam, że nie pokazał się więcej nie dlatego, że czuł się szczęśliwy, ale dlatego, że kiedy się spotkaliśmy, był tak pijany, że nic już nie rozumiał; musiałam mu się wydać jedną z jego zwykłych rybaczek.«

Te tygodnie w pełni lata przeszły szybko jak jeden poranek. Kiedy minęły, spostrzegłem, że w rzeczywistości przeżyłem całe stulecia. Ta zmysłowa dziewczyna, to okrutne zwierzątko, była także Matką Pełną Mądrości, która samą swoją obecnością wykorzeniała wiary i rozwiewała metafizyki, delikatnymi, często zakrwawionymi palcami pokazywała mi drogę ku prawdziwemu, wiecznemu wypoczynkowi, a także ku ascetyzmowi życia, pochodzącemu nie z rezygnacji, lecz z niemożności zgodzenia się na inne, niższe przyjemności. Na pewno nie będę tym drugim, który nie usłuchał jej wezwania. Nie wyrzeknę się tej Łaski pogańskiej, która mi została udzielona.

Tamto lato, dlatego właśnie, że tak gwałtowne, było krótkie. Zaraz po 20-tym sierpnia zaczęły się gromadzić pierwsze nieśmiałe chmury i upadło kilka pojedynczych kropel, ciepłych jak krew. Noce były jednym łańcuchem powolnych, niemych błyskań, widocznych na dalekim horyzoncie, które wynikały jedno z drugiego jak myśli jakiegoś boga. Rankiem morze koloru turkawki żałosnym głosem turkawki wyrażało swój tajemniczy niepokój, a wie-

czorem marszczyło się, choć nie czuło się żadnego powiewu, przybierając różne odcienie szarości dymnych, stalowych, perłowych, bardziej subtelnych i miękkich od poprzedniej jasności. Całkiem daleko strzępy mgły dotykały powierzchni wód. Być może na wybrzeżach greckich już padało. Także nastrój Ligei zmieniał się od promiennej jasności do miękkości szarzyzny. Częściej milczała, spędzała całe godziny leżąc na skale i patrząc na horyzont, który przestał być nieruchomy, mało się oddalała. »Chcę zostać jeszcze z tobą. Jeśli teraz odeszłabym dalej, moi morscy towarzysze zatrzymaliby mnie. Czy ich słyszysz? Wzywają mnie.« Czasem wydawało mi się rzeczywiście, że słyszę między [ostrym] krzykiem mew głos odmienny, niższy od tamtych, że widzę jakieś przelotne kształty pośród morskich skał. »Grają na muszlach, wzywają Ligeę na święto burzy.«

Burza zerwała się 26-go o świcie. Ze skały widzieliśmy, jak wiatr wzburzał dalekie wody. W pobliżu nas leniwe, ołowiane fale wzbierały szeroko. Szybko dopadł nas huragan, gwizdał nam w uszy, łamał wysuszone rozmaryny. Morze otworzyło się pod nami, pierwsza fala pokryta bielą podeszła do nas. „Żegnaj, Sarì [Sasà]. Nie zapomnij." Grzbiet fali rozbił się o skałę, Syrena rzuciła się w tęczowy rozprysk wody, nie widziałem, żeby opadła w dół, wydawało się, że rozpłynęła się w pianie morskiej."

Następnego dnia rano senator wyjechał. Wyszedłem na stację, żeby go pożegnać. Był opryskliwy i zaczepny jak zwykle, lecz gdy pociąg już ruszył, palce jego dłoni wychylonej przez okno dotknęły moich włosów.

Nazajutrz o świcie mieliśmy w redakcji telefon z Genui: senator La Ciura wpadł w nocy do morza z pokładu okrętu „Rex" płynącego do Neapolu i chociaż natychmiast spuszczono łodzie, ciała nie znaleziono. Po tygodniu otworzono jego testament. Bettinie przypadły pieniądze z banku i meble. Bibliotekę odziedziczył uniwersytet w Kolonii [w Katanii]. W noszącym świeżą datę uzupełnieniu do testamentu ja zostałem wymieniony jako spadkobierca greckiego krateru z postacią syreny oraz wielkiej fotografii przedstawiającej Korę z Akropolu.

Oba te przedmioty wysłałem do mojego rodzinnego domu w Palermo. Potem przyszła wojna i podczas gdy przebywałem w Marmarica mając tylko pół litra wody dziennie, „Liberators" zburzyli mój dom: kiedy powróciłem, fotografia była pocięta na pasy, które służyły jako pochodnie nocnym rabusiom, a waza rozbita w kawałki; na największym odłamku widoczne są nogi Ulissesa, przywiązanego do masztu. Fragment ten przechowuję do dzisiaj. Książki zostały złożone w piwnicach uniwersytetu, lecz ponieważ brak funduszów na regały, powoli porastają pleśnią.

Przełożyli
Michał i Jadwiga Bristigerowie

Michał Głowiński

MASKA DIONIZOSA

Motto I:

Z córy Kadma, Semeli, Dioniz wyszedł łona,
Z śmiertelnej nieśmiertelny, chorąży wesela.
(Hezjod: *Teogonia*)

Motto II:

Bądź pozdrowiony, Dionizy, w imię pańskie.
(J. Iwaszkiewicz: *Gody jesienne*)

1. MIT I RÓWNANIA KULTUROWE

Właściwie o nim zapomniano. Znikł z powierzchni, by pozostać w sferze dawno minionej przeszłości, której nikt nie wspomina. Tak zagubiony, uwił sobie gniazdko tylko na dnie pucharów — przypominali sobie o nim ci jedynie, którzy je wznosili z takiej czy innej okazji, którzy śpiewali chwałę znajdujących się w nim trunków. Niegdyś wszechpotężny, znajdował się teraz — by posłużyć się banalnym tytułem banalnej powieści — „między ustami a brzegiem pucharu". Ale powrócił, powrócił w całej swej potędze. Albowiem „Wszystko idzie, wszystko powraca; wiecznie toczy się koło bytu. Wszystko zamiera, wszystko rozkwita; wiecznie rok bytu bieży. Wszystko się łamie, wszystko znów się spaja; jednakże buduje się wiecznie domostwo bytu. Wszystko się rozłącza, wszystko wita się ponownie; wiernem pozostaje sobie wieczne bytu kolisko".[1] Powrócił, by znowu zapanować nad umysłami ludzkimi, powrócił z całym swym orszakiem, satyrami i bakchantkami, Panem i menadami. Powrócił, nieodłączny tyrs trzymając w ręku. Powrócił, przywoływany apostrofami filozofów i historyków starożytności, teoretyków mitu i poetów, których zdania układały się na kształt inkantacji, wznoszonych ku chwale bóstwa:

Czarowałem, zaklinałem
Boga — Bakcha przyzywałem.
Na rozstaje pustych dróg,

W żar południa, w noc Hekaty
Sprawowałem tajne czaty,
Ale krył się bliski bóg.
— — — — — — — — — — — —
Użal się mej doli srogiej,
Przyjdź zaklęty w strugę, w ogień.
Ale mękę moją skróć.
Lub jak otrok zapóźniony,
Wzrok uroczny, wzrok znużony
W moją stronę nocą zwróć.
(Wiaczesław Iwanow: *Wywoływanie Bakcha*)[2]

Posłuchał wołających głosów, przyszedł. Przyszedł, porzucając ciemne zakamarki antycznego świata i beztroskie konwencje poezji anakreontycznej. Przyszedł, by światu głosić nowinę, raz dobrą, raz złą, ale zawsze zrodzoną z tego, co najważniejsze: aprobaty życia w jego ziemskim, materialnym wymiarze, nawet wtedy, gdy życie owo znajduje się w obliczu nieuchronnej zagłady. Kurtyna poszła w górę: Dionizos, bo o nim tu cały czas mowa, w pochodzie triumfalnym ukazał się w świata teatrze i rozpoczął rządy. Stał się jednym z zasadniczych symboli literackich, tych symboli, w których wyraża się cała epoka wraz z wszystkimi zawikłaniami światopoglądowymi i artystycznymi.

Wyzwolił się więc z więzów topiki, przestał być konwencjonalnym znakiem radości życia i właśnie namiętności pijackich — w tej roli występował zresztą najczęściej pod imieniem Bakchusa, uczestnicząc w igraszkach uczonego, a czasem tylko swawolnego dowcipu. Topika bowiem stanowi zespół kanonizowanych zwrotów i przedstawień, jej części składowe, jak zwroty do muzy na początku poematów epickich czy właśnie przedstawienia Bakchusa jako ucieleśnienia z wina płynących radości, działały na mocy przyzwyczajenia. Były konwencją wyjątkowo oporną wobec przemian czasu. Bo stanowiły usankcjonowany przez wieki sposób wypowiedzi, nie były już sposobem myślenia, nie kojarzyły się z nimi żadne konkretne przedstawienia światopoglądowe. To właśnie pozwalało Kościołowi, wiernym mnichom średniowiecznym, posługiwać się w poematach, listach czy traktatach imionami greckich bogów — Apollo, Mars czy Wenus utracili swe powiązania religijne, należeli tylko do sfery literackiego ornamentu, zrozumiałego dla tych, którzy mieli być owych traktatów czy listów odbiorcami. Topika stanowi więc szczególną odmianę tradycji literackiej, stanowi zbiór obiegowych skamielin. Jej elementy są ważne z tej racji przede wszystkim, że wskazują krąg kulturalny, do jakiego sięgający po nie pisarz należy. Nigdy jednak ich nie uwspółcześnia, stanowią one dla niego tylko konwencję, którą zachowuje w postaci narzuconej przez przeszłość, której nie przekształca poprzez nadanie nowego znaczenia.[3]

Jednakże nie można sprowadzać do topiki tych wszystkich symboli, które w tej czy innej formie zostały przejęte z uświęconej tradycji. Nie wszystkie bowiem mają charakter konwencjonalny. Nie wszystkie przywoływane są w celach ornamentacyjnych. Bardzo często dzieje się właśnie inaczej, pisarz, szkoła literacka czy wręcz cała epoka reaktywuje jakiś motyw literacki, by mu nadać nowy sens, wyrazić poprzez niego to, co jest w takim czy innym

sensie najbardziej żywotne. Tutaj motyw tradycyjny przestaje być tylko elementem wypowiedzi, staje się ponownie sposobem myślenia. W tym duchu sięgali romantycy po mit Prometeusza, który stał się jakby wzorem idealnym buntownika, działającego z najbardziej humanistycznych pobudek. W tym duchu sięgali pisarze przełomu wieków i pierwszej ćwierci naszego stulecia po mit Dionizosa. Bo starożytność właśnie stanowi ten niewyczerpany zbiornik motywów, symboli i mitów na różne okazje, tych, które w europejskim kręgu kulturalnym znane są na tyle, że nawet przy daleko idących przekształceniach zostaną od razu zrozumiane. Tak więc zarówno romantycy, wyrażający swój bunt poprzez nawiązanie do postaci Prometeusza, jak moderniści, którzy tak chętnie wdziewali maskę Dionizosa, zachowywali w przetwarzanych na nowo mitach jakiś element historycznie pierwotny. Można by powiedzieć, że ich konstrukcje były wypadkową treści określonych historycznie, a więc np. historycznego, dawnego kształtu mitu, i tego nowego znaczenia, które pragnęli elementowi, z dalekiej tradycji przejętemu, nadać.

Tak więc zjawisko tradycyjnych motywów i symboli, przejętych z usankcjonowanych dziedzin kultury, by nadać im nowe znaczenie, jest także zazwyczaj problemem stosunku do starożytności grecko-rzymskiej jako twórczyni większości z nich. Zwrócił uwagę Zygmunt Łempicki, że łącznikiem między antykiem a nową literaturą jest mit, rozumiany — jego zdaniem — bardziej jako twór poetycki niż religijny. „Tęsknota do mitu jest jednym z najcharakterystyczniejszych przejawów głębszej natury poetyckiej”.[4] Mit nie jest jednak tylko sprawą przejęcia zastanego wątku, ujmowanego w kategoriach religijnych lub poetyckich, jest zaś przede wszystkim zagadnieniem nadania mu nowego znaczenia. Modernistyczny mit Dionizosa przejmuje więc pewne elementy starogreckich wierzeń i opowieści związanych z tym bóstwem, jednakże pisarzom przełomu wieków nigdy nie chodziło o rekonstrukcję, lecz o wyzyskanie ich części składowych dla wzniesienia nowej budowli. Mit dionizyjski uzyskuje nową funkcję uwarunkowaną przez sytuację kulturalną przełomu wieków.

Powstaje przeto problem, jakie funkcje mógł mit ów spełniać oraz czy pozostał nadal mitem, czy też stał się tylko obiegowym motywem lub metaforyczną opowieścią, powstaje problem, jakie czynniki zadecydowały o jego kulturalnej aktywności w tym czasie. By odpowiedzieć na te pytania, trzeba się w jakiejś mierze zastanowić nad tym, jakie elementy tkwiły w dionizyjskich wierzeniach świata antycznego, że pozwalały się aktualizować, ale trzeba także — jest to rzecz bez porównania większej wagi — skupić uwagę na tym, jakie elementy sytuacji kulturalnej początku wieku wpływały na proces tej aktualizacji, więcej — jakie zadecydowały o jej istnieniu. Właśnie próbą odpowiedzi na te pytania będzie niniejszy szkic, próbą odpowiedzi, wynikającą z przekonania, że owo kształtowanie mitu Dionizosa jest fenomenem niezwykle ważnym, że wyrażają się w nim tendencje dla epoki najbardziej charakterystyczne.

Podstawę kreacji dionizyjskiej modernistów stanowi zjawisko, które można by określić jako r ó w n a n i e k u l t u r o w e. Modernista szukał dla swojej epoki podobieństw w innych czasach, szukał perspektywy, z której okres, na jaki był skazany, mógł oglądać. Niezależnie, czy epokę swą aprobował jako ważny etap rozwoju kultury, czy też negował, widząc wszędzie marność nad

marnościami, szukał paralel.[5] Chciał ją wyjaśnić przez analogię, chciał wyjaśnić w ten sposób to, co wydawało mu się nowe, odchodzące od XIX-wiecznego modelu kultury, to, co było świadectwem kryzysu świadomości liberalnej. Obserwował nowe zjawiska: powstawanie na wielką skalę ruchów masowych i wzrost miast, które stawały się wielomilionowymi olbrzymami, potęgowanie dynamiki życia społecznego i kształtowanie nowych form społecznej egzystencji. Był wobec nich bezradny, jeśli chciał pozostawać przy romantycznym wzorze stosunku: artysta — społeczeństwo, gdy chciał „filistrowi" czy „mydlarzowi" przeciwstawiać cyganeryjny model zachowania. Bezradność tę ujawniała karykatura romantycznego ujęcia tego stosunku, jakim był dekadentyzm lat dziewięćdziesiątych, w którym romantyczny bunt przekształcił się w zafascynowanie własną niemocą. Wobec nowych zjawisk, które odbiegały od tradycyjnej, w duchu XIX wieku pojętej mieszczańskości, postawa ta była bezradna, należała do anachronizmów, tym bardziej że owe nowopowstające zjawiska okazywały się całkiem frapujące. Dynamizm i niepokój zazwyczaj pisarzy interesują, zwłaszcza po epoce długiego spokoju i ustabilizowania mieszczańskich pozycji i mieszczańskich obyczajów. Jakie jednak stanowisko zająć wobec tego nowo kształtującego się świata? Jak ująć ów pęd galopujących przemian? Tradycja romantyczna była jeszcze zbyt żywa, by poeta przyjąć chciał rolę piewcy tych, którzy są owych przekształceń promotorami, by chciał pisać ody ku czci tego lub owego, kto nowe porządki w ustabilizowany świat wprowadza. Na to, że takie rozwiązanie było nie do przyjęcia, wpływała bardzo silnie inna jeszcze przyczyna. Powstawało bowiem pytanie, ku czemu te przemiany prowadzą, jak się właściwie przedstawia punkt, do którego one zmierzają. I nawet wielu spośród tych, którzy aprobowali dynamikę życia współczesnego, nie dawało w tej materii odpowiedzi optymistycznej. Świat teraźniejszy budził jednocześnie radość i grozę, wydawał się tajemniczy, trudno było przewidzieć nie tylko następne wydarzenie, trudno było się zorientować w ogóle w kierunku przemian.

Tym bardziej że moderniści nie mieli żadnej wobec nich perspektywy. Toteż postanowili wyjaśniać nieznaną współczesność przez odniesienie jej do tego, co znane, do tego, co już należy do historii. Odwołali się do tej epoki, do której zwykle zwracano się w tego rodzaju sytuacjach, odwołali się do antyku. Jednakże nie był to już antyk XVII-wiecznych klasycystów, ludzi Oświecenia czy ideologów Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Nie przywołali bowiem ani homerowskiej mitologii, ani Grecji okresu Peryklesa, ani Rzymu z czasu republiki i pierwszych cesarzy. Jeśli tak można powiedzieć, interesował ich początek i koniec, ciemne, prymitywne jeszcze pierwsze wieki świata antycznego, kiedy nie wykrystalizowało się to jeszcze, co będzie charakterystyczne dla jego wieków klasycznych, oraz finałowe wieki rozpadu, mieszania się różnych kręgów kulturalnych, pojawienie się w basenie śródziemnomorskim różnego rodzaju kultów religijnych. Obie te epoki — tak początku, jak końca — były epokami dramatycznymi, epokami wielkiego niepokoju, mogły więc być członem kulturalnego porównania.[6]

Ale modernistom nie chodziło o ścisłość historyczną. Tym bardziej że historia była dla nich przede wszystkim swojego rodzaju mitem. I jeśli nawiązywali do epoki początku i końca, to właśnie mit mieli w pierwszym rzędzie na uwadze, a na dalszym planie dopiero zjawiska należące do wymiernych

historycznie dziejów społecznych. Zwłaszcza że w tej materii narzucało się podobieństwo pomiędzy początkiem a końcem, obie te epoki bowiem dalekie były od spokojnej i jasnej religii homerowskiej. Obie kultywowały wiary, w których pewna dzikość łączyła się z dynamiką i metafizycznym niepokojem. W obu epokach występowały z równym nasileniem kulty Dionizosa.

Mit więc był łącznikiem pomiędzy dawnymi a nowymi czasy, ale nie tylko dlatego, że tęsknią do niego poetycznie nastrojone natury. Jeszcze więcej: równania kulturowe, uwydatniające podobieństwa pomiędzy epoką współczesną a początkiem i końcem świata antycznego, wyraziły się w konstrukcji mitu, który właśnie w owym czasie końca i początku był żywotny. Mit Dionizosa miał więc zarówno odniesienia współczesne, jak historyczne, był jednocześnie mitem modernistycznym i antycznym. Także w tym sensie, że był zarówno interpretacją teraźniejszości jak i przeszłości. „Mit — powiada Claude Lévi-Strauss — odnosi się zawsze do zdarzeń minionych: «przed stworzeniem świata» lub «w pierwszych wiekach», we wszystkich przypadkach «było to dawno!». Ale istotna wartość przyznana mitowi pochodzi stąd, że zdarzenie, traktowane jako rozwijające się w pewnym momencie czasu, formuje strukturę permanentną. Odnosi się ona jednocześnie do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości." [7] Właśnie ta „struktura permanentna" pozwala nieustannie mit aktualizować, jeśli sprzyja temu sytuacja kulturalna, pozwala przypisywać mu każdorazowo nowe treści. Ona też zadecydowała o znaczeniu modernistycznego mitu Dionizosa, tak że mógł się stać jakby ucieleśnieniem równania kulturowego, mitu, mającego jakby dwa skrzydła, z których jedno zagarniało to, co niegdyś bywało, drugie zaś obejmowało zjawiska jak najbardziej w pierwszych latach wieku XX aktualne.

Dlaczego jednak akurat w micie Dionizosa znalazło wyraz to przeświadczenie, że świat współczesny jest tak podobny do antyku w jego początkowej i końcowej fazie, iż można tu przeprowadzić dowód równania? Rzecz jasna, że przyczyny zasadnicze tkwiły w sytuacji kulturalnej modernizmu, która prowokowała do zaktualizowania tego właśnie wierzenia. Jednakże możliwość takiej aktualizacji była w pewnym stopniu następstwem właściwości samego mitu. Przede wszystkim jego wieloznaczności, wieloznaczności wynikającej zarówno z tego, że już u starożytnych wierzenie to odnosiło się do różnych zjawisk (przede wszystkim: śmierci i zmartwychwstania), jak i z tego, że istniały rozmaite wersje mitu, które mogły być wykorzystywane zależnie od sytuacji, jakiej miały służyć. Albowiem — cytuję ponownie Lévi-Straussa: „Nie ma wersji prawdziwych, których wszystkie inne byłyby kopią lub zdeformowanym echem. Wszystkie wersje należą do mitu". [8] Tak więc jest Dionizos jednocześnie Bogiem radości i żałoby, narodzin i katastrofy, początku i końca, aprobaty życia i ucieczki przed nim w ponure rytuały misteriów. Toteż mit jemu poświęcony pozwala ogarnąć sytuacje najbardziej skomplikowane, złożone ze sprzecznych elementów, pozwala wyrazić najbardziej przeciwstawne sobie postawy, od bezmyślnej radości z dnia dzisiejszego po przerażenie wizją zagłady Europy i jej kultury. Ta syntetyczność mitu dionizyjskiego decydowała także o jego wartości dla modernistów, którzy wyrażali postawy sprzeczne, oscylujące pomiędzy przeciwstawnymi krańcami. Okres modernizmu, zaczęty u schyłku XIX stulecia, był bowiem okresem przełomowym, w którym nakładały się na siebie różne wątki kulturalne, był cza-

sem swoistego chaosu — dopiero później miały się z niego wydobyć te elementy, które będą podlegały krystalizacji.

Czy jednakże w tym okresie wątek dionizyjski był mitem? Pytanie wcale nie bezprzedmiotowe, gdy przez mit będzie się rozumiało nie pewną opowieść na tematy, które skłonne byłoby się uważać jako przynależne do takiej czy innej mitologii, ale za siłę kulturalną organizującą działania tych, którzy mit dany powołują do życia. Współcześni teoretycy mitu (np. W.F. Otto, Karl Kerenyi) podkreślają, że mit jest zasadniczo różny od baśni czy opowieści o zjawiskach, w które niegdyś wierzono, jest bowiem związany z pewnymi działaniami społecznymi, pewnymi kultami. Gdy staje się baśnią tylko, przestaje być mitem, wchodzi w obręb sztuki.

Jeśliby rzecz brać rygorystycznie, trzeba by powiedzieć, że wątek dionizyjski mitem nie jest, nie łączą się z nim bowiem żadne kulty rozumiane religijnie. Jednakże wątek Dionizosa tak jak nie należy do topiki, nie jest przecie również prostą opowieścią mitologiczną, nawet taką, której nadano pewien sens metaforyczny. Różni się więc np. od tych wątków mitologicznych, które opracowywali poeci dramatyczni w tragediach wystawianych na dworze Ludwika XIV, były one bowiem dla nich tylko pewnymi skonwencjonalizowanymi przebiegami fabularnymi. W epoce modernizmu spełnia on właśnie pewne czynności organizujące. Jest bowiem nie tylko przedmiotem utworów, wyraża określoną postawę — więcej, sam staje się wzorem owej postawy, dającej się określić nie tylko w kategoriach literackich, ale także społecznych, jest więc elementem „życia", sam w sobie stanowi określone przeżycie kulturalne. Do wątku dionizyjskiego dają się w pewnym stopniu odnieść rozważania Malinowskiego o roli mitu w społeczeństwach pierwotnych: „Mit taki, jaki istnieje w społeczności dzikich, to znaczy w swej żywej prymitywnej postaci, jest nie tylko opowieścią mówioną, lecz rzeczywistością przeżywaną. Nie ma on charakteru fikcji, takiej jak nowoczesna powieść, lecz żywej rzeczywistości, wierzy się, iż to zdarzyło się w czasach pradawnych i od tamtej pory wywiera wpływ na losy świata i ludzi. Mit dla dzikiego jest tym, czym dla głęboko wierzącego chrześcijanina jest biblijna historia stworzenia świata, upadku i odkupienia przez ofiarę Chrystusa na krzyżu. Podobnie jak nasza opowieść sakralna żyje w naszym rytuale, w naszej moralności, jak rządzi naszą wiarą i kontroluje nasze postępowanie, taką samą albo jeszcze większą rolę pełni mit wobec człowieka dzikiego".[9]

By więc uznać, że dany wątek w danej epoce nie jest baśnią czy fantastyczną opowieścią, lecz właśnie mitem, należy przedstawić jego realny stosunek do rzeczywistości społecznej. Jednakże nie na tej zasadzie, że jest jej odzwierciedleniem, lecz że jest jej współczynnikiem. Cóż więc w epoce modernizmu współtworzy legenda Dionizosa, na jaki wycinek działalności humanistycznej ma wpływ bezpośredni? Otóż wydaje się, że mit dionizyjski stał się wzorem ujęcia roli poety w społeczeństwie. „Główną funkcją mitu — powiada Mircea Eliade — jest «ustalanie» modeli przykładowych *(les modèles exemplaires)* wszystkich rytuałów i wszystkich znaczących działań ludzkich: tak odżywiania i małżeństwa, jak pracy, kształcenia, sztuki lub mądrości".[10] Na przełomie stuleci był więc wątek dionizyjski modelem egzemplarycznym zachowania poety wobec współczesności, wzorem stosunku artysta — społeczność, wprowadzonym na miejsce starego, jeszcze z romantyzmu wywodzącego się

przeciwstawienia artysta — filister. Model ów nawiązywał do autentycznych rytuałów, związanych z kultem Dionizosa w starożytności, rytuałów, których głównym elementem była demokratycznie traktowana zbiorowość. Model ów stanowił podstawę wariacji, jakie pisarze lat 1890—1920 na temat Dionizosa pisali. Nadawali mu bowiem różny sens, przywoływali go dla różnych celów. Mit Dionizosa był bowiem w ujęciu modernistów niezwykle wieloznaczny, jego przemiany stanowiły wyraz zmiany postaw.[11]

2. WOKÓŁ NIETZSCHEGO

Jednakże konstrukcja mitu Dionizosa zawdzięcza nie tylko temu swe powstanie, że można było poprzez nią odpowiedzieć na stawiane przez współczesność pytania. Była przygotowywana przez długi proces, dający się określić jako proces przemiany stosunku do antyku. Przemiany, która dokonywała się w przeciągu wieku XIX, a polegała na porzucaniu tych wyobrażeń o świecie greckim, jakie pozostawił wielki Winckelmann. Ewolucja ta dokonywała się podskórnie, bo w powszechnej świadomości zainteresowanych antykiem uczonych i artystów wieku XIX panował raczej wzorzec winckelmannowski, idea klasycyzmu z jego ładem i harmonią, o którym Curtius w przywoływanej już tutaj książce mówił nie bez przekąsu jako o humanizmie profesorów gimnazjalnych. Nowe propozycje, mimo że w XIX-wiecznych rozważaniach o starożytności znajdowały się na planie drugim, okazały nagle swe znaczenie kulturalne, okazały wtedy mianowicie, gdy Nietzsche stał się bodaj najbardziej wpływowym myślicielem w Europie. Jego widzenie świata starożytnego nie było wszakże jego samodzielnym wymysłem, stanowiło raczej punkt kulminacyjny w rozwoju idei, jakie na początku XIX wieku sformułowali ci badacze antyku, którzy związani byli z romantyzmem. Pionierem był w tej materii Friedrich Creuzer, autor m. in. dzieła *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810—1812), pomyślanego jako swego rodzaju „anty-Winckelmann". Creuzera interesowała nie pogodna religia olimpijska, lecz te kulty antyczne, jakie znajdowały się poza jej obrębem. On pierwszy zwrócił uwagę na odrębność wiary, związanej z Dionizosem — pisma jego oddziaływały na ostatnią generację niemieckich romantyków, nawiązywał do nich m. in. Schelling w swych rozważaniach o filozofii mitu. Tak przeto kulty dionizyjskie znalazły się w obrębie zainteresowań religioznawców, teoretyków mitologii i badaczy antyku. Wiele miejsca poświęcił im filozof mitu, J.J. Bachofen, zajmował się nim także Burckhardt w czasie swych wykładów na uniwersytecie w Bazylei. „Burckhardt zwrócił uwagę na całkiem odrębną osobistość od reszty bogów, na Dionizosa, którego kult wykazuje cechy istnego satanizmu. Szalenie dzikich obchodów na jego cześć wyprawianych nie bierze jednak za objaw zwyrodnienia, lecz owszem, za nieukrócony zabytek religijnego uczucia. Nie był to wcale zanik, lecz raczej przerost i przeczulenie wrażliwości duchowej, które zauważono w dzisiejszej sztuce modernistycznej".[12]

Mit Dionizosa nie stał się wartością kulturalną XIX wieku ani za sprawą Creuzera, ani Bachofena, ani nawet zawsze wpływowego Burckhardta czy rówieśnika i przyjaciela Nietzschego, Erwina Rohdego, autora wielkiego dzie-

ła *Psyche*. Stał się nią zaś dzięki twórcy *Ludzkiego, arcyludzkiego*, który na mit ów nie spojrzał oczymi filologa czy badacza wierzeń religijnych. Uczynił zaś to, co częściowo tylko czynili także jego poprzednicy: mit ów uwspółcześnił, odniósł do aktualnych tendencji ideowych, potraktował jako wyraz aktualnych postaw wobec świata — już w *Narodzinach tragedii*, tej książce, której z wszystkich dzieł Nietzschego najbliższe były aspiracje naukowe, historyczne (rozumiane zresztą swoiście, w duchu Burckhardta, który z reguły dzieje uwspółcześniał).

Jakich postaw i jakich tendencji? Jakie uzyskał znaczenie, że przestał zajmować tylko nieliczną garstkę religioznawców, zainteresował zaś — jak zwykli pisać XIX-wieczni publicyści — „inteligentny ogół"? Dionizos, będąc jako bohater wierzenia greckiego paralelą tylko, staje się w nietzscheańskiej filozofii metaforą sprawy w jej obrębie centralnej. Nie sprawy — s p r a w. Albowiem nie jest tworem jednoznacznym, jak np. Prometeusz w ujęciu romantyków. Jego znaczenie zmieniało się równolegle do ewolucji całego systemu poglądów Nietzschego. Więcej nawet — pod piórem autora *Zaratustry* Dionizos oznacza dwa całkowicie różne zjawiska, staje się symbolem dwu różnych postaw, dwu różnych propozycji światopoglądowych — można by nawet mówić o „Dionizosie I" i „Dionizosie II", jednym — z *Narodzin tragedii*, drugim — choćby z *Woli mocy*. Wiele elementów pozostało wspólnych, jak np. fascynacja żywiołem, upojenie życiem, aprobata świata, na który człowiek jest skazany. Jednakże nawet przy tych podobieństwach obydwa ujęcia kłócą się ze sobą — Dionizos z wczesnych dzieł Nietzschego współtworzy bowiem mit kolektywistyczny, Dionizos z dzieł ostatnich zaś — mit indywidualistyczny. Odniesieniem pierwszego jest zbiorowo spełniany obrzęd, odniesieniem drugiego — nadczłowiek. Fundament pierwszego stanowi więc zbiorowość, jednolita i zgrana wewnętrznie, wzniosła i radosna jednocześnie, fundament drugiego — jednostka, która znajduje się ponad zbiorowością, jest jej wroga, gardzi nią. „(...) to jest pierwszym działaniem tragedii dionizyjskiej, że państwo i społeczeństwo, w ogóle przepaść między człowiekiem a człowiekiem, ustępuje przemożnemu uczuciu jedności, które prowadzi na powrót na łono przyrody".[13] Tak się prezentował Dionizos z mitu kolektywistycznego. Dionizos z mitu drugiego, indywidualistycznego, był Zaratustrą, który schodził z gór, by uczyć tańcem, był tym człowiekiem, któremu nikt nie dorównuje, który stał się prawdziwym królem życia.[14]

Mimo że *Narodziny tragedii* od początku należały do najbardziej znanych dzieł Nietzschego, nie mit kolektywistyczny przyciągnął powszechną uwagę. W orbicie zainteresowań znalazł się Übermensch, przede wszystkim w kształcie znanym z *Zaratustry*. Rzecz daje się łatwo wytłumaczyć — każdy z obydwu mitów musiał mieć określone fundamenty we współczesności. Jak wiadomo, w *Narodzinach tragedii* taką współczesną podstawę stanowił teatr wagnerowski, teatr, który miał realizować ideały sztuki mityczno-obrzędowej, a więc jednoczyć publiczność i artystę, tłum i kapłana. „Grecka tragedia — pisał Wagner wiele lat przed Nietzschem — łączyła w chórze i bohaterze publiczność z dziełem sztuki".[15] Tak więc powstawał jeden organizm, aprobata sztuki była aprobatą publiczności, a w konsekwencji aktualnego społeczeństwa.

Artyści ostatniej ćwierci ubiegłego wieku nie byli przygotowani do przy-

jęcia mitu, który przywodził takie konsekwencje ideowe. Nie byli przygotowani, niezależnie od tego, jakie tendencje reprezentowali. Niezależnie od tego, czy byli naturalistami, którym pasja społeczna nakazywała przedstawiać czarne strony życia, czy parnasistowsko nastawionymi czcicielami piękna, głoszącymi *desintéressement* dla zjawisk aktualnych, czy wreszcie zbuntowanymi poetami typu Rimbauda lub Verlaine'a, którzy przede wszystkim negowali.

Mit drugi zaś, Dionizos ujęty indywidualistycznie, doskonale się nakładał na te tendencje, które pisarze ostatniego ćwierćwiecza chętnie realizowali. Tym bardziej że aktualizowały się wciąż żywe tradycje romantyczne, które w konflikcie jednostka — zbiorowość z zasady przyznawały rację jednostce. Więcej nawet: nietzscheańska nauka, głoszona poprzez usta Zaratustry, bo to dzieło uzyskało sobie zrazu największą popularność, wyostrzała jeszcze kontury tego konfliktu. Jednakże wyostrzała kontury konfliktu, który był już tylko karykaturą buntu romantycznego, sprowadzonego w istocie do nieporozumienia obyczajowego. W ostatnim dziesiątku XIX w. był on także karykaturą buntu takiego choćby, jaki zaprezentowali Beaudelaire czy Verlaine. Któż bowiem był owego konfliktu partnerem? Mydlarz, filister. A więc przeciwnik ustawiony w ten sposób, że niemożliwa była żadna poważnie traktowana walka. Bunt romantyczny wszedł w epokę farsy.

Farsą po trosze była literacka recepcja indywidualistycznego mitu Dionizosa w ostatnim dziesięcioleciu XIX stulecia. Legendę o nadczłowieku przyjmowali ci bowiem, którzy najchętniej mówili o chorobie wieku, nieprzystosowaniu do świata, przede wszystkim o własnej słabości. Tej słabości, której bynajmniej się nie wstydzili, jakby na autentycznych nietzscheanistów przystało. Za określanie ich mianem „dekadentów" wcale się nie obrażali, mimo że *décadent* jest pod piórem Nietzschego najgorszym z wyzwisk. Określenie to bardzo się szybko przyjęło — i w latach dziewięćdziesiątych właściwie wszyscy wszystkich nazywali dekadentami. Polemizujący z Nietzschem publicyści nie oszczędzili i jemu tego określenia (np. w Polsce H. Struve i W.M. Kozłowski). Pisarze jednak szybko się do roli owych „dekadentów" z powołania dostosowali — kreowani przez nich nadludzie byli tylko słabymi artystami, przeciwstawiającymi się legendarnemu już niemal filistrowi. Artystami piszącymi zamiast hymnów do życia inkantacje na cześć nirwany i pieśni przyzywające śmierć.[16] Tak więc ideał dionizyjskiej wielkiej jednostki sprowadzony został do istniejącego już wcześniej schematu. Twór, który w wyniku takiego sprowadzenia powstał, był tak dziwaczny, że nie mógł istnieć długo — zwłaszcza że i szereg zjawisk zewnętrznych przyczynił się do dość szybkiego jego zejścia ze sceny.

Nie istniał długo także i w Polsce, gdzie recepcja Nietzschego przybiera swoiste kształty, a jego idee służą ujmowaniu rodzimych spraw. Przede wszystkim nie była spóźniona w stosunku do innych krajów, choć objawy jej nie zawsze nadają się do poważnego traktowania. Już przecież w roku 1894 śmiał się Ludwik Krzywicki z domorosłych salonowych nietzscheanistów, którzy „wielkie idee i wielkich ludzi traktują jako przedmioty do plotki", nie atakując zresztą samego autora *Wiedzy radosnej*.[17] Jednakże nie tylko tego typu bywalcy salonów wówczas się Nietzschem w Polsce interesowali. Na ogół rzetelnie referowano jego idee — właśnie w tym dziesięcioleciu, kiedy dzieła jego nie były jeszcze tłumaczone, pojawiło się sporo większych arty-

kułów i nawet książki, które postawiły sobie zadanie poinformowania polskich czytelników, o czym to właściwie ów tajemniczy Nietzsche mówi, czego naucza (prace Przewóskiej, Garfeina, Daszyńskiej-Golińskiej). Także z nim polemizowano, w sposób jednak świadczący o dość opacznym odczytaniu tekstów Nietzschego — charakterystyczna jest w tym względzie książka wzmiankowanego już Henryka Struvego, warszawskiego profesora filozofii, książka tak tępa w swej argumentacji, tak z ducha połaniecczyzny rodem, że jeszcze dzisiaj chciałoby się o niej powiedzieć: „filisterska". W zasadzie jednak pierwsze lata spotkania polskich intelektualistów z Nietzschem były latami informacji.

W fazie tej zresztą dużo większe zainteresowanie okazywali mu publicyści i filozofowie niż artyści. Faza druga, faza fascynacji nadczłowiekiem, należeć już będzie do pisarzy. Wtedy to właśnie w sposób wyżej opisany wzorzec nietzscheański nałoży się na obyczajowy bunt przeciw filistrowi. Wtedy to właśnie nadczłowiek przestanie być bohaterem mitu, wcielającym się w Dionizosa lub Zaratustrę, stanie się zaś konkretną postacią z powieści liryczno-psychologicznej, rozgrywającej się na realistycznie traktowanym tle. Beletrystyka Przybyszewskiego jest w tej materii najbardziej charakterystyczna. Nadczłowiekiem jest w jej obrębie artysta, który nie przestrzega zasad przyjętej moralności, który bez skrupułów je łamie, by zademonstrować, że znajduje się ponad nimi. Z pozoru takie ujęcie odpowiada ideom Nietzschego, którego Übermensch powstał jako zaprzeczenie mieszczańskiej moralności. Z pozoru jednak tylko, gdyż w istocie prowadziło ono do wyraźnej mistyfikacji. Twórca koncepcji nadczłowieka bowiem nigdy nie osadzał go w konkretnej, historycznie wymiernej rzeczywistości. Był on kreacją tak ogólną, że właściwym jego miejscem był tylko świat mitologiczny. Mimo tego nawet, że stanowił odpowiedź na zjawiska współczesne, że — jak pisał Brzozowski — „Nietzschego nadczłowiek to w gruncie rzeczy votum nieufności wydane człowiekowi, jakiego znał on, nowoczesnemu Europejczykowi".[18] Gdy jednakże owo „votum nieufności", osadzone w świecie współczesnym, polegało na programowym głoszeniu amoralizmu, polegało na łamaniu przyjętych form społecznego współistnienia, kompromitowało w istocie koncepcję nadczłowieczeństwa. Kompromitowało w sposób wielce charakterystyczny, tak jak to zwykle bywa, gdy idei bardzo szerokiej i bardzo ogólnej nada się znaczenie jednostkowe i konkretne. Dlatego też tego rodzaju literacka kontynuacja idei Nietzschego prowadziła w ślepy zaułek, z którego nie było wyjścia. W konsekwencji takie przekształcenie idei Nietzschego nie dało się kontynuować, było zjawiskiem krótkotrwałym.[19]

Toteż już w okresie zafascynowania nadczłowiekiem począł się kształtować nowy stosunek do Nietzschego. Jego zapowiedzi możemy odczytać już w jednym z najwcześniejszych artykułów polemicznych Brzozowskiego: „Człowiek ten (Nietzsche — *M.G.*) żył tą samą co i my męką, chodził tymi samymi samotnymi ścieżkami, dlatego ukochaliśmy go. Ale długo był on tylko dla nas mistrzem »rozpaczy«, »zniechęcenia« i »gniewu«, nie pojmowaliśmy jego »śmiejącego się lwa«, nie pojmowaliśmy jego radości, a dziś, gdy weszła do dusz naszych ta radość, jest ona inna, choć ta sama. Ta sama, bo jak on uwierzyliśmy w możność czynu, uwierzyliśmy, że sami sobie możemy i musimy stworzyć prawdę, by potem w imię jej działać".[20] Już tutaj więc syg-

nalizowany jest kierunek przekształceń: zamiast rozpaczy — radość. Zamiast jednostkowego zniechęcenia — zbiorowy czyn. Idee Nietzschego stają się więc nie środkiem utwierdzenia jednostki w jej indywidualnym buncie, ale jednym ze sposobów prowadzących do zapanowania nad światem. Znika powoli ze sceny nadczłowiek, pojęty w duchu romantycznym. Kształtuje się postawa zaborcza wobec życia — i jej także wzorem, np. u Wyspiańskiego, np. właśnie u Brzozowskiego, staje się Nietzsche, choć odwołania do niego nie mają już charakteru programowego.

Nietzsche jako twórca dionizyjskiego mitu kolektywistycznego. Myśl jego tak silnie zaważyła na życiu intelektualnym epoki, że w istocie stała się prawie anonimowa. Poza tym przyzwyczajono się wiązać Nietzschego z ideą nadczłowieka, od której odchodzono. Toteż stawał się po prostu filozofem niemodnym. W okresie poprzedzającym pierwszą wojnę światową wręcz zarzekano się jakichkolwiek związków, mimo że — jak zobaczymy — związki te były bardzo silne, tylko że był to już Nietzsche nie z *Also sprach Zarathustra*, lecz z *Narodzin tragedii*. Niektórzy po prostu żyli z okruchów nietzscheańskiego stołu. Mimo to z różnych stron odzywały się głosy protestu. L.H. Morstin, redaktor i główny teoretyk *Museionu*, pisma, które postulowało klasycyzm dionizyjski, głosił, że Nietzsche jest już zjawiskiem przeżytym, minionym, głosił, że nie rozumiał on nawet zjawiska dionizyjskości — mimo że rozważania o dionizyjskości prezentowane w *Museionie* były po prostu kontynuacją propozycji Nietzschego.[21] W podobnym duchu wypowiadał się np. K.F. Wize, pierwszy bodaj w Polsce propagator Verhaerena, tego poety, który niezwykle silnie oddziaływał we wszystkich krajach europejskich. Wize mianowicie bronił Verhaerena przed jednym z krytyków francuskich, który widział w jego twórczości pogłosy nietzscheanizmu. „Nadczłowiek Nietzschego to cofnięcie się typu człowieka wstecz, jego upadek; Syn Boży i człowieczeństwo Verhaerena to postęp, to ideał, na wzór do osiągnięcia ustanowiony".[22]

Przypadek właśnie Verhaerena jest bardzo charakterystyczny — był bowiem tym poetą, który może najkonsekwentniej kreował mit zbiorowy, który aprobowanemu światu współczesnemu nadawał sankcje mityczne, który — za wzorem Walta Whitmana — podnosił nowoczesną cywilizację do rangi rzeczywistości obrzędowej. Doświadczenie Verhaerena stało się szybko doświadczeniem całej epoki. Idee Nietzschego odżyły w nim w nie znanej dotąd postaci.

3. ALLEGRO BARBARO

Wracamy tutaj więc do sygnalizowanego na początku zjawiska równania kulturowego, które wystąpiło u Nietzschego, a wartością powszechną stało się w pierwszych dziesiątkach lat naszego stulecia jako próba zinterpretowania nowej sytuacji, do której nie przylegały stare schematy. Nowe zjawiska w dziedzinie kultury zachwiały przekonanie o jej stabilności i wartości. Dr phil. Serenus Zeitblom tak relacjonuje jedną z rozmów z młodym Adrianem Leverkühnem: „(...) alternatywą kultury jest barbarzyństwo.

— Przepraszam — odparł — barbarzyństwo jest przeciwieństwem kultury,

lecz tylko w ramach danego nam przez nią porządku intelektualnego. Poza tym intelektualnym porządkiem przeciwieństwo to może być czymś zgoła innym lub w ogóle nie być przeciwieństwem". [23]

Idea, którą Mann wyraził poprzez usta swego bohatera, nie była na początku stulecia odosobnioną myślą zawsze przecież nieco dziwacznego kompozytora. Jak większość mniemań, które wówczas znajdowały się w obiegu, można ją odszukać *expressis verbis* sformułowaną w dziełach Nietzschego. [24] W postaci ogólnie znanej była ona wyrazem poglądu, że istniejące instytucje społeczne znajdują się w stanie kryzysu, że nie odpowiadają kształtującej się dynamice życia, kryzysu, który polega nie na dezintegracji, lecz marazmie. Oczekiwano więc nowego dopływu sił z tych sfer, które nie są objęte obszarem tej skorupiejącej kultury, usiłowano utworzyć nowy model człowieka, który mógłby poprzez zespolenie z elementami innych kultur — tak współczesnych, jak historycznych — wyprowadzić aktualną kulturę Europy z kryzysu.

Człowieka, który nie byłby ani romantycznie zbuntowanym poetą, ani intelektualistą zafascynowanym tylko poznawaniem świata. Przekonanie, że wszelkie działanie umysłowe, czy będzie to sztuka, czy filozofia, ma istotny sens wtedy dopiero, gdy prowadzi do zmiany rzeczywistości, obowiązywało niemal powszechnie. Obowiązywało tych także, którzy nie pamiętali lub w ogóle nie znali odpowiedniej formuły Marksa, głoszącej, że nie tylko o interpretację, ale właśnie o zmianę chodzi. W krańcowych przypadkach postawa ta prowadziła do negacji problematyki poznawczej. Brzozowski — a jest on może najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem tej tendencji — pisał wręcz: „(...) człowiek sam wyznacza sobie ten cel, dla którego ma żyć, chce żyć. Nie idzie o poznanie i odczytanie losu, lecz stworzenie go". [25] W zakresie literatury postawa ta odbierała jej dotychczasowe funkcje ekspresywne i poznawczo-kontemplacyjne, czyniła przede wszystkim formą działania, działania dynamicznego i irracjonalnego. Jeszcze przecież młody Tuwim napisze, że „poezja to skok barbarzyńcy, który poczuł Boga."

Człowiek był w tym ujęciu kowalem świata, dla którego XIX-wieczny intelektualizm należał już do sfery przesądu, stanowiącego pancerz uniemożliwiający działanie. Kowalem przekonanym, że zdoła nadać taką formę materii, jaką zechce, wierzącym w pełni w moc własnych mięśni. Nic też dziwnego, skoro cała kula ziemska wydawała się zrobiona z masy plastycznej, dającej się dowolnie modelować.

Człowiek działający, realizujący swój irracjonalny Czyn, nie był pojmowany w kategoriach społecznikowskich, nie był budowniczym czy też tylko „przemieniaczem" konkretnej rzeczywistości społecznej. Wcielał jedynie w życie ogólnie pojęty *„élan vital"* (Bergson przecież był drugim obok Nietzschego myślicielem, który najsilniej oddziałał na literaturę pierwszych dziesiątków wieku). [26] Stanowił w istocie kreację mitologiczną — był podmiotem dionizyjskiego mitu kolektywistycznego. Nigdy bowiem nie wyruszał na podbój świata w pojedynkę, zawsze był członkiem gromady. Przeżywał swe upojenie w tłumie, był uczestnikiem dionizyjskiej orgii, odczuwał — sformułowanie czołowego teoretyka symbolizmu rosyjskiego, Wiaczesława Iwanowa, z cyklu jego studiów *Helleńska religia cierpiącego Boga* — „upojenie zjednoczeniem i dezindywidualizacją". [27] Przynależenie do gromady wyznacza jego istotę.

I tutaj ujawnia się nowe znaczenie owej maski Dionizosa, w którą przystrajali się poeci i myśliciele z pierwszej ćwierci naszego wieku.

Dionizos, wszechobecny w literaturze, przywołany przez Stefana George i Waltera Patera, wszystkich bodaj symbolistów rosyjskich i Berenta, niemieckich ekspresjonistów i skamandrytów, stał się wyrazem postawy aktywistycznej. Nadawał jej momentalnie sankcje kulturalne, wskazywał jej zaplecze. Kulty dionizyjskie w Grecji były bowiem dynamiczne, dalekie od apollińskiego spokoju kultów olimpijskich, uczestniczyła w nich cała ludność, poddająca się w czasie misterium ekstazie. Były także demokratyczne — w Atenach pochód dionizyjski zawiązywał się w ubogiej dzielnicy garncarzy, Keramejkos, tam już na pierwszy plan wysuwali się śpiewacy i tancerze, zafascynowani świętem protagoniści obrzędu.[28] Następowało ekstatyczne pojednanie, gromada przeobrażała się w rytualny chór, chwalący bóstwo nie przez suplikacje czy spokojne peany, lecz dytyramby uzupełniane przez tańce, działanie, ruchy. „(...) idea mistycznego utożsamienia spajała bakchiczną gromadę w jedno chóralne ciało: Dionizosa".[29]

Dla pisarzy początku wieku utożsamienie to nabierało jeszcze jednego znaczenia: było utożsamieniem świata współczesnego z obrzędami greckiego misterium, ze starożytną polis, w której misteria owe się odbywały. Teraźniejszość, nieustanny przedmiot działania ludzi czynu, z których niejeden w świadomości swej wcielał się w Dionizosa, zyskiwała wymiar misteryjny. Równania kulturowe zaś, o których była mowa na początku, przybierały nowy kształt. By nadać aktualnej kulturze mieszczańskiej nową postać, trzeba było sprowadzić ją do innych, obcych jej dotąd formacji kulturalnych, z drugiej zaś strony trzeba było pomiędzy postulowaną rzeczywistością dynamiczną, tą, która nadejdzie jako rezultat postawy aktywistycznej, a którąś z owych formacji postawić znak równości. Minione etapy dziejów traktowane więc były prezentystycznie, przede wszystkim te etapy, w których kult Dionizosa był żywotnym zjawiskiem kulturalnym, wspominane tu etapy początku i końca. Historia wprowadzona została — by tak powiedzieć — w system teraźniejszości. „To rzeczywiście nowe, co fascynuje nas w symbolizmie — stwierdzał Andrej Biełyj — to próba oświetlenia najgłębszych sprzeczności współczesnej kultury świetlnymi promieniami różnorakich kultur; przeżywamy teraz jakby całą przeszłość: Indie, Persja, Egipt, tak Grecja, jak i średniowiecze — ożywają, przechodzą obok nas, tak jak przechodzą obok nas epoki dużo nam bliższe. Mówią, że w ważnych momentach życia przed duchowym wzrokiem człowieka przebiega całe jego życie; teraz przed nami przebiega całe życie ludzkości; wnioskujemy stąd, że dla całej ludzkości nadszedł ważny moment jej istnienia. My rzeczywiście odczuwamy coś nowego; ale odczuwamy je w starym, w przeważającym bogactwie starego — oto nowość tak zwanego symbolizmu".[30]

Uformowała się więc idea synkretyzmu kulturalnego, postulat mieszania kultur — jego zwolennicy odwoływali się do tych czasów, w których stanowił on zjawisko realne: epoki hellenistycznej i ostatnich wieków świata starożytnego. George pisze *Algabala,* dziejącego się w w. III, i akcent kładzie właśnie na zjawisko mieszania kultur. Podobnie Mereżkowski w dziejącym się w tym samym czasie *Julianie Apostacie.* Te same zjawiska występują w literaturze polskiej — Wyspiański systematycznie miesza systemy kultu-

rowe, wprowadza np. w warszawski ogród Demeter, żegnającą się z Persefoną, Chrystusa utożsamia z Apollinem, z drugiej zaś strony — „Skamander połyska wiślaną świetlący się falą". Langego fascynuje zderzenie Wschodu z Zachodem: Atylla w jego dramacie nie jest tylko przysłowiowym niszczycielem i pogromcą Europy, jest przede wszystkim przedstawicielem innej kultury, która Zachodowi ofiarować może bardzo wiele. Punkt szczytowy uzyskuje tendencja ta w *Bazylisie Teofanu* Micińskiego, tym dramacie, w którym imię Dionizosa przywoływane jest chyba najczęściej, w którym właściwie każda postać — z bohaterką tytułową w pierwszym rzędzie — jest częściowo jego wcieleniem. Bizancjum z IX wieku jest w ujęciu Micińskiego wielkim tyglem, w którym mieszają się kultury — na dworze bazylisy spotykają się chrześcijanie różnych obrządków i ci, którzy zachowali pogańską wiarę Greków, przedstawiciele Wschodu i dzielni rycerze z Północy, a także prawie jeszcze nie ucywilizowani wojownicy słowiańscy; spotykają się ci wszyscy, którzy osiągnięcia kulturalne mają poza sobą, z tymi, którzy do kultury dojdą dopiero w przyszłości. Przyciągał także Rzym — słowa Parandowskiego — „który jest jakby miejscem spotkania całego świata".[31] Również i średniowiecze, w którym mieszało się wszystko, by utworzyć niezwykły konglomerat — jak w *Królu Rogerze* Szymanowskiego z librettem Iwaszkiewicza, w którym na tle sycylijskiej scenerii Pasterz przemienia się w Dionizosa.

Ów synkretyzm kulturalny nie wyrażał się tylko w równaniu: współczesność — epoki dawno minione. Wyrażał się również w zestawianiu aktualnych kultur narodowych z kulturami innymi, zwłaszcza tych kultur, których przedstawiciele mieli świadomość własnej odrębności i chcieli ją zachować, należąc jednocześnie — by tak powiedzieć — do systemu cywilizacji europejskiej, rozumianej jako pewna całość. U pisarzy skandynawskich już w XIX w. pojawiało się zestawienie: Północ — Południe, zestawienie, w którym chodziło o różnice i podobieństwa tak psychologiczne, jak kulturowe (por. np. charakterystyczny w tym względzie wczesny dramat Ibsena *Grobowiec Hunnów*). Jednakże najbardziej wyrazisty kształt uzyskało to zjawisko u symbolistów rosyjskich, dla których problem Wschód — Zachód jest chyba najbardziej żywotny i pojawia się tak w ich wypowiedziach teoretycznych, jak w poszczególnych utworach. Zestawienie rozwiązywane jednak nie w duchu rosyjskich tradycji, symboliści nie opowiadają się bowiem ani za „zapadnikami", ani za „słowianofilami", ta faza sporu należy bowiem dla nich do bezpowrotnie minionych dziejów. Ich ideałem nie jest przecież ani naśladownictwo, ani odcięcie się: dążą do syntezy. Chcą być jednocześnie autentycznie „rosyjscy" i autentycznie „europejscy" — myśl ta przewija się nieustannie w pismach Mereżkowskiego, Briusowa, Biełego i Wiaczesława Iwanowa. Sprawę nawet nieraz zaostrzają, stylizując się na nieokrzesanych ludzi Wschodu, dzikich Scytów — Scyci, pojawiający się w literaturze rosyjskiej bodaj od czasów Włodzimierza Sołowiowa, dla którego byli przedstawicielami ciemnych sił Wschodu (w tej roli występowali wcześniej u Gobineau), stanowili symbol dwuznaczny. Z jednej strony traktowani byli negatywnie, w duchu Sołowiowa jako wrogowie Rosji i Europy, z drugiej zaś — stawali się wcieleniem rosyjskości (dwuznaczność tę wyeksponował w swych *Scytach* Błok). Napisana tuż przed pierwszą wojną światową *Suita scytyjska*

Prokofiewa, zrywająca z wszelkimi konwencjami muzycznymi i wysuwająca na pierwszy plan barbarzyńskie rytmy, była już wynikiem pewnej tradycji w dziejach sztuki rosyjskiej.

Idea synkretyzmu kulturalnego, która czasem była myślą o ratowaniu kultury od skostnienia przez zastrzyk barbarzyństwa, najpełniej wszakże wyraziła się nie w rozważaniach o odrębnościach tradycji narodowych, a w ujęciu stosunku: chrześcijaństwo — poganizm. „Zrozumianoż mnie? — Dionizos przeciw Ukrzyżowanemu..." [32] — zapytywał kategorycznie Nietzsche. Myśl ta, obsesyjnie powracająca w jego ostatnich pismach, stała się myślą całej epoki. Z tym jednak, że nikt bodaj nie zajmował stanowiska tak radykalnego. Chodziło bardziej o zmniejszenie różnic niż ich akcentowanie. W tym kierunku szły usiłowania Tadeusza Zielińskiego, którego studia naukowe, a także bardziej popularnie pomyślane eseje, drukowane przed pierwszą wojną w rosyjskich miesięcznikach literackich, silnie oddziaływały na symbolistów moskiewskich i petersburskich. Również ideą akcentowania podobieństw pomiędzy pogaństwem a chrześcijaństwem przesiąknięty był cykl studiów Iwanowa o religii dionizyjskiej, napisany zresztą wcześniej niż prace Zielińskiego na ten temat [33] — zasadniczą zbieżność widział on w zjawisku ofiary boga, poświęcającego się dla ludzi. [34] Myśl o syntezie pasjonowała szczególnie symbolistów rosyjskich, byli oni wśród literackich ugrupowań na początku wieku najbardziej zaabsorbowani problematyką religijną. Nie chodziło im jednak — rzecz zrozumiała — o historię. Synkretyzm religijny był problemem aktualnym — stanowił bowiem sposób samookreślenia, sposób ujęcia własnego stosunku do świata. Był wyrazem przywiązania do tradycji chrześcijańskich i związanych z nimi instytucji, ale jednocześnie ujawniała się w nim negacja pewnych propozycji przez tę tradycję implikowanych. Konkretnie: negacja ascetyzmu, życia kontemplacyjnego. Oznaczało to odejście od chrześcijańskiego niedoceniania ciała i życia w jego ziemskiej pełni. Każdy czytelnik Mereżkowskiego spotyka się z tymi problemami — dla ludzi początku wieku religia miała sens wtedy tylko, gdy sprzyjała postawie aktywistycznej, gdy pozwalała ująć aktualną rzeczywistość jako obiekt działania. Tradycyjne chrześcijaństwo nie mogło spełnić już tej roli, było w zbyt dużym stopniu zinstytucjonalizowane, zbyt silnie zdogmatyzowane.

Synkretyzm religijny, występujący nie tylko u symbolistów rosyjskich, ale także u Georgego i jego satelitów oraz pewnych artystów polskich, był w równym stopniu sposobem odnowienia chrześcijaństwa na użytek nowych idei filozoficzno-poetyckich, jak nowym sposobem spojrzenia na antyk. Pisał już o tym jeden z antycypatorów modernistycznego synkretyzmu, sam zafascynowany mieszaniem kultur, Walter Pater, analizując dzieła (...) tych uczonych włoskich XV w., którzy starali się pogodzić chrześcijaństwo z religią dawnej Grecji. Pogodzić sfery myśli i uczucia na pierwszy rzut oka niezgodne, sprowadzić najróżniejsze dzieła ludzkiego ducha do jednego wielostronnego obrazu kultury duchowej, dać ludzkości tyle pożywienia dla serca i umysłu, ile tylko ona może pomieścić (...)". [35] Pater — zresztą autor eseju o Dionizosie — był jednym z bożyszcz literackich, także w Polsce. Nie bez jego wpływu kształtował się ów synkretyzm, który nie tylko był głoszoną pojęciowo ideą, realizował się w systemie konkretnych symboli literackich.

Najogólniej powiedzieć można — by przywołać operę Szymanowskiego —

w przemianie Pasterza w Dionizosa na tle chrześcijańskiej Sycylii z czasów średniowiecza. Z polskich artystów właśnie u tego genialnego kompozytora idea ta znalazła najsilniejszy wyraz. „Sycylia króla Rogera — wspomina Iwaszkiewicz — to jest jakaś abstrakcyjna Cytera, a właściwie mówiąc jest to teren duszy samego kompozytora, gdzie walczą wpływy różnorodnych systemów filozoficznych, a przede wszystkim wiodą spór zaciekły: chrześcijaństwo, w którym sam Szymanowski był wychowany, z pogańską religią Dionizosa, religią radości życia, która nie tyle zwycięży, ile, przekształciwszy się w moc i radość polskiego ludu, odniesie ostateczny triumf w *Harnasiach* i *IV Symfonii*".[36] W zaginionej powieści Szymanowskiego pojawia się obiegowy już niemal motyw, porównujący Chrystusa do Orfeusza.[37] Motyw obiegowy, gdyż w dużej ilości utworów Chrystus zestawiany jest bądź z Erosem, bądź z Dionizosem, bądź z Orfeuszem (np. w *Bazylisie* Micińskiego).[38] Poetycko niezwykle trafny wyraz dał temu porównaniu chyba niezupełnie słusznie zapomniany poeta, Józef Jedlicz:

Na szarym wzgórzu, na rozstaju
Pod liściem brzozy srebrnopiennej
Chrystus pochyla się kamienny
I patrzy po szerokim świecie,
Czy już na polach wschodzą zboża,
Czy już po łęgach błyszczy kwiecie —
Na dłoni wspiera twarz swą boską,
Nie zamroczoną żadną troską,
W nieogarnionej ciszy bożej.

A gdy rozkwitną kwiaty w maju,
Na pola spłynie czar niedzielny,
Stoi radosny w gąszczy zielnej
W wieńcu barwistych, rośnych pnączy —
I gdy z ruchomych mgieł przestworza
Łuną się złoty blask przesączy
I cudem świateł zalśni rosa:
Chrystus zamienia się w Erosa
I śmieje się do jasnej zorzy...

(Eros)[39]

Chrystus przemieniony w Dionizosa, Orfeusza czy Erosa przestaje być już Bogiem samotnie cierpiącym za ludzi, staje się przewodnikiem zjednoczonej więzią religijną gromady, ginie dystans pomiędzy nim a jego wyznawcami. Albowiem tak bóstwo, jak jego czciciele są uczestnikami jednego wielkiego misterium. Misterium, które dokonywało się nie tylko niegdyś, w owych mitycznych czasach bezpośredniego kontaktu człowieka z Bogiem, ale realizuje się stale — także współcześnie. Stąd wizja Chrystusa-Dionizosa idącego na czele zrewoltowanych żołnierzy czy znajdującego się w nowoczesnym mieście wśród „katów, wisielców, prostytutek" (obsesyjny motyw wczesnych wierszy Tuwima).

Zmieniają się w konsekwencji literackie formy obrzędów. Miejsce modlitwy

zajmuje taniec. Taniec, który przestaje być tylko narzuconą przez określony rytm zabawą, urasta do roli symbolu ludzkiego działania, działania zaborczego i irracjonalnego, podyktowanego przez nie dający się inaczej realizować pęd życiowy — nawiązanie do pradawnego tańca religijnego, występujące już u autora *Poza dobrem i złem,* nadawało mu pewną sankcję rytualną. Tańczący tłum, wykonujący bądź radosne, bądź spazmatyczne gesty do wtóru piszczałki i tamburyna, stawał się wyrazem postawy aktywistycznej, tłum ten bowiem nie tylko tańczył, wyrażał także określony światopogląd. Nietzsche pisał o „filozofowaniu za pomocą tańca" czy wręcz o „wytańczeniu filozofii".

Jeszcze dwadzieścia lat po tanecznych fascynacjach Nietzschego Blaise Cendrars napisze programowy wiersz *La danse,* w którym poprzez taniec określa poezję, taniec, będący permanentnym stanem całej rzeczywistości i znajdującego się wśród niej poety („Nie interesuje mnie pejzaż, lecz taniec pejzażu"). Podobnie Paul Valéry porównywał poezję do tańca, choć w innym trochę sensie niż tutaj omawiany. Podstawą porównania było mniemanie, że tak słowa w wierszu, jak kroki w tańcu są bezinteresowne, powołane nie dla celów praktycznych, ale jakby same dla siebie. Motyw tańca występuje u wielu poetów, tańca uświęconego i uświęcającego. Stefan George napisał nawet wiersz (w tomie *Das neue Reich)* o Chrystusie tańczącym wraz ze swymi zwolennikami, Chrystusie triumfującym i odkupującym poprzez radość.[40] W znanym wierszu Tuwima Sokrates filozofuje tańcem. Przykładów można by przytoczyć jeszcze wiele.

Nie tylko o nie wszakże chodzi, istotniejszy jest sam sens tańca. Stanowi on bowiem w modernistycznym dialogu barbarzyństwa z kulturą zjawisko wieloznaczne. Odnosi się nie tylko do pierwotnego tańca obrzędowego, staje się także znakiem sztuki sprymitywizowanej, odwołującej się do najprostszych odruchów człowieka, sztuki rezygnującej z kanonizowanych w Europie konwencji artystycznych. Tendencja ta uzyskuje swą kulminację w okresie poprzedzającym pierwszą wojnę światową, kiedy to uwagę artystów przyciągają naiwnie zdeformowane figurki murzyńskich bożków, kiedy to budzą ich entuzjazm artystyczne wytwory najmniej okrzesanych przez oficjalną sztukę folklorów, kiedy to wreszcie jazz wkracza do Europy. Mianem fowizmu powinno się właściwie określać nie tylko kierunek malarstwa z tamtych lat, ale także pewne tendencje w literaturze i muzyce. Czymże bowiem są innym świadomie sprymitywizowane okrzyki futurystów, choćby nawet ich przedmiotem były aeroplany i nowe modele automobilów? Czymże innym jest tak obfita w drugim dziesięcioleciu „poezja geograficzna", powstała z urzeczenia kulturami tych ludów, które nie osiągnęły jeszcze europejskiego wyrafinowania? Najbardziej wyraziście tendencja ta wyraża się w muzyce, może dlatego, że wybucha tak nagle i z niezwykłą siłą, że tak się różni od tego, co panowało na początku wieku, od patetycznego neoromantyzmu Ryszarda Straussa i z założenia subtelnych impresjonistycznych tkanek dźwiękowych Debussy'ego. Dla Strawińskiego i Bartoka, bo ci kompozytorzy staną się kodyfikatorami nowych tendencji, style te należą już do przeszłości. Miejsce patosu i subtelności zajmie w ich muzyce brutalizm, oparty przede wszystkim na wyeksponowaniu rytmu, na nawiązaniu do folkloru. Strawiński sięgnie w swych pierwszych baletach po te elementy muzyki ludowej, które nie-

dostępne jeszcze były kompozytorom rosyjskim ubiegłego stulecia, tak przecież blisko obcującym z ludowością, każe bożkowi Panowi przewodzić w *Święcie wiosny* pogańskiemu tłumowi, spełniającemu w pradawnej Rusi obrzędy. Bartok zaś pisze w roku 1912 krótki utwór fortepianowy, rytmikę przede wszystkim eksponujący, zatytułowany *Allegro barbaro.* Tytułem tego utworu określić można ogólną tendencję sztuki europejskiej początków stulecia. Propozycje Strawińskiego i Bartoka padły na Zachodzie na podatny grunt — nawet tak dojrzały mistrz jak Ravel zwraca się do folkloru egzotycznego i pierwotnego (np. w cyklu *Pieśni z Madagaskaru),* młody wówczas Milhaud w licznych utworach opracowuje motywy brazylijskie, powstają pierwsze stylizacje jazzowe. Kształtuje się też coś, co nazwać można muzyką populistyczną, przejmującą uliczne melodie i rytmy (np. *Beauf sur le toit* Milhauda).[41]

Już przytoczone wyżej przykłady z zakresu muzyki pokazują, że tendencje do artystycznego barbarzyństwa mogły się realizować w sposób dwojaki: albo poprzez sięgnięcie do egzotycznej, zwłaszcza murzyńskiej sztuki, albo też — w krajach, gdzie było to jeszcze możliwe — poprzez zwrot do własnego folkloru, do „narodowej pierwotności".[42] W Polsce — z natury rzeczy — dominował sposób drugi, utwory o tańczących Murzynach, które tak kiedyś zirytowały Karola Irzykowskiego, były zjawiskiem sporadycznym. Sprymitywizowany folkloryzm może najpełniej wyraził się w twórczości futurystów (Młodożeniec, Czyżewski), miał jednakże prekursorów już wśród pisarzy należących do generacji młodopolskiej. W obu wypadkach zresztą stanowił on — choć w twórczości futurystów było to z pewnością nieświadome — składnik równania kulturowego. U Młodożeńca np. rdzennie ludowe przyśpiewki układały się w kształty patetyczno-żywiołowego dytyrambu. W młodzieńczym dramacie Czyżewskiego *Śmierć Fauna* pojawia się ów grecki bożek na wsi polskiej, ujętej w całej swej rodzajowej odrębności — tak jak fauny w *Marchołcie* Kasprowicza, tym Marchołcie, który także jest jakimś odpowiednikiem Dionizosa (poeta eksponuje podobieństwa — np. narodziny grubego i sprośnego Marchołta są przyczyną śmierci jego matki itd.).[43] Pisarzem, który wydaje się ojcem duchowym tendencji do splatania wątków greckich z polskością, nawet z polskością chłopsko-folklorystyczną, był Wyspiański. Za jego przykładem dążności te krystalizowały się w kształcie dramatu poetycko-mitologicznego — w okresie poprzedzającym pierwszą wojnę napisano utworów tego rodzaju niezliczoną ilość. Synkretyzm kulturalny wyrażał się w przeszczepianiu wątków greckich na polski grunt (charakterystyczna jest tu twórczość grafomana, bardzo zresztą zabawna, Radosława Krajewskiego, który opublikował kilka dramatów w tym stylu), bądź też w kształtowaniu legend słowiańskich i pierwszych wieków historycznej Polski, traktowanych jednak baśniowo, na wzór mitów i dramatów greckich. W pierwotnej jurności słowiańskiej tkwić miała ta siła odradzająca, która pozwoli znieść pęta. W tym konkretnym wypadku synkretyzm kulturalny miał bezpośrednie odniesienia polityczne. Dionizos — o tym dalej — stawał się symbolem odrodzenia.

4. METAFORA HISTORIOZOFICZNA

Synkretyzm kulturalny był jednak przede wszystkim próbą odpowiedzi na pytanie, jaka jest współczesność poprzez wizję przeszłości. Można by powiedzieć, że tutaj — wbrew łacińskiemu przysłowiu — nie historia jest nauczycielką życia, lecz życie — nauczycielem historii. Synkretyzm kulturalny bowiem nie był nigdy postawą antykwaryczną; jeśli nawet jego zainteresowania kierowały się ku przeszłości, nadawano mu cechy aktualności. W ujęciu tym przeszłość zawsze może powracać, okazywać swe nie znane dotąd strony. „Wiecznie toczy się bytu kolisko." Persefona, co roku porywana w świat podziemny, co roku powraca. Rozszarpany przez tytanów Dionizos-Zagreus umiera, ale jego członki złożą się ponownie, by cierpiące bóstwo mogło powrócić do swej dawnej postaci. W micie dionizyjskim — tak jak w wielu wierzeniach pierwotnych — ujawniła się idea wiecznego powrotu, idea, z której Nietzsche uczynił jeden z zasadniczych punktów swej nauki. Dionizos uzyskuje więc nowe znaczenie, staje się symbolem nieustannej przemiany, tej przemiany, w której nigdy nic nie ginie, najwyżej na pewien czas przestaje funkcjonować, by kiedyś ze zdwojoną siłą obudzić się do działania. Dionizos staje się symbolem biegu historii, staje się wyrazicielem jego ujęcia, czy nawet jego teorią. Staje się symbolem historii, rozumianej jako wieczna przemiana i wieczny powrót, historii, w której:

Wszystko, co się złączy,
Znowu się rozłączy,
Na kształt pogmatwanych
Na cmentarzach pnączy.
(J. Iwaszkiewicz: *Piosenka dla zmarłej*)

Współczesność jest więc tylko jednym momentem w nieustającym procesie rozłączania i łączenia, momentem, w którym wiele rzeczy się kończy i wiele zaczyna. Cóż jednakże jest w fazie początkowej, a co w końcowej? Nowy sens uzyskuje tutaj zainteresowanie światem antycznym i jego momentem inicjalnym i finałowym. Rzecz jasna, że w obrębie wizji historii, która toczy się po kole, zjawisko początku i końca ma jedynie wartość względną. Dla Nietzschego, od którego omawiane tu idee w przeważającej części pochodzą, względne też były pojęcia schyłku i odrodzenia, dekadencji i mocy. Już Burckhardt we wczesnym swym dziele *Die Zeit Konstantins des Grossen* uczył, że nie ma czasu bezwzględnego upadku, że zmierzch antyku nie był tylko czasem degradacji dotychczasowych ideałów cywilizacyjnych, ale także przemianą duchową. Stwierdzał wielki badacz Renesansu: *„Der Geist hat Wandelbarkeit, aber nicht Vergänglichkeit"*.[44] Tak więc odrodzenie i dekadencja mogły być zjawiskami współczesnymi jednocześnie. Nietzsche w swej namiętnej krytyce współczesności widział w niej przede wszystkim schyłek, ale dostrzegał równocześnie perspektywę zmian idących w kierunku, który postulował. Nie była więc ona dla niego okresem zamkniętym. Dionizos odszedł wprawdzie w pierwszych wiekach istnienia historycznej Grecji, ale Dionizos przyjdzie znowu, by głosić swą naukę. Tak jak przyszedł w okresie Renesansu, w którym miejsce chrześcijańskiej ascezy zajęło pogańskie upojenie życiem, a ideał pokutnika

zastąpiony został przez ideał człowieka, który w radosnym trudzie podbija świat, który rezygnując z zaświatów, jest ziemskim zdobywcą.

Nietzsche zaznaczał więc w dziejach punkty, do których szczególną przywiązywał wagę, punkty — w dosłownym tego słowa znaczeniu — zwrotne, w których jedno się kończyło, a zaczynało drugie, kończyła się moc, a zaczynała dekadencja (lub odwrotnie). Takim negatywnym punktem w jego ujęciu było pojawienie się w antycznej polis nauczającego Sokratesa, pierwszego w dziejach dekadenta — wraz z jego nauką ginie pierwotny duch grecki, wyrażający się w kultach dionizyjskich i związanych z nimi misteriach. Punktem pozytywnym jest Renesans w XV-wiecznych Włoszech ze swym kultem dla pełności życia i ziemskiego piękna. Owe „punkty graniczne" weszły w obręb literatury i świadomości artystycznej. Np. w powieści Mereżkowskiego *Julian Apostata* są nimi czasy III w. n.e., kiedy walczą ze sobą: duch pokory i ascezy z uwielbieniem dla pełni życia, wyrażającej się w dawnych wierzeniach greckich. Scena, w której w powieści tej Julian Apostata ponownie otwiera zamkniętą przez chrześcijan świątynię Dionizosa, ma charakter wyrazisty w swej symbolice.

Punktem granicznym, który najwięcej budził sporów, stał się Renesans. Wielu — za Nietzschem i Burckhardtem idąc — widziało w nim ostatnią wielką epokę w dziejach kultury europejskiej. „Renesansyzm" stał się w literaturze niemieckiej końca ubiegłego wieku samoistną tendencją.[45] Także i w polskiej literaturze fascynacja Renesansem była zjawiskiem znaczącym — wystarczy zwrócić uwagę chociażby na pierwszy okres twórczości Staffa. Jednakże Przybyszewski — w przywoływanej wyżej przedmowie do *De profundis* — pisze o Renesansie, że „ze stanowiska nagiej duszy jest najdzikszym obłędem, jaki ludzkość nawiedził, potwornym wszeteczeństwem, bo zniszczył najpotężniejszy rozwój, jaki dusza ludzka w Gotyku z tak olbrzymim rozmachem podjęła (...) jest niczym więcej, jak piekielnie barbarzyńskim cofnięciem się wstecz (...)".[46] Argumentacja, jaką Przybyszewski ten bezapelacyjny werdykt opatruje, jest tak reprezentatywna z tej racji, że dotyczy zjawisk z zakresu sztuk plastycznych. Bo przecież to właśnie teoretyzujący malarze najostrzej przeciw Renesansowi zaprotestowali. Wystarczy przypomnieć choćby wypowiedzi Chwistka i St. I. Witkiewicza na te tematy; obaj właśnie w renesansowej sztuce włoskiej widzieli początek tych zabójczych dla malarstwa dążeń do kopiowania rzeczywistości.

Jednakże te tendencje w ujmowaniu współczesności poprzez stosunek do przeszłości bynajmniej nie w dziedzinie myśli o sztuce znalazły swój wyraz najistotniejszy. Były ogólnym spojrzeniem na historię, mającym zresztą antecedencje u romantyków. „Dla pokolenia romantyków idea palingenezy była jak zwykle — cytuję słowa Marii Janion — progresywną i tradycjonalną jednocześnie drogą katastrofy i ewolucji zarazem, połączoną z chrześcijańską nauką o upadku i odkupieniu. Krasiński niewątpliwie również poszukiwał takiej formuły, która przyniosłaby uzasadnienie dla kataklizmów rewolucji, ale jednocześnie ustalała jako niewzruszoną zasadę panującą prawo ewolucji transformistycznej".[47] Różnica polega na tym, że miejsce motywacji wynikłej z chrześcijańskiej dogmatyki zajęła wizja, wyrosła z kultury antycznej. Żywy pozostał sam problem „katastrofy i ewolucji", żywa pozostała dwuznaczność takiego ujęcia biegu dziejów, choć miast o ewolucji Nietzsche i jego

uczniowie skłonni byli mówić o tym, co nazwane zostało tutaj „punktami granicznymi". Ta dionizyjska wizja biegu dziejów prowadzić mogła w różnych kierunkach — mogła motywować aktualnie istniejący stan rzeczy, mogła też skierowywać uwagę ku totalnej zagładzie cywilizacji. Nietzsche nie zajął żadnego z tych krańcowych stanowisk — negując współczesność, wierzył — jak mówiliśmy — w możliwość powrotu Dionizosa. Jednakże już jego współcześni kształtowali problematykę, którą on ujął w antyczną metaforę ucieczek i powrotów Dionizosa, w sposób dwojaki. Od pełnej aprobaty współczesności jako wyniku długiego procesu historycznego, współczesności, która przyniosła nie znane dotąd osiągnięcia cywilizacyjne, do przerażenia zagładą, na którą ów rozwijający się cywilizacyjnie świat jest skazany. Już tutaj krystalizowały się więc dwie postawy: optymistyczna, która znajdzie wyraz w części literatury pierwszej ćwierci wieku, literatury zafascynowanej „miastem, masą, maszyną", oraz katastroficzna, dostrzegająca wyraźniej niż postęp cywilizacyjny sprzeczności, które rozsadzają kulturę europejską od wewnątrz, a także siły grożące jej z zewnątrz. Wśród współczesnych Nietzschego idee katastroficzne wyraziły się silnie u Gobineau, w powiązaniu zresztą z jego opętanymi teoriami rasowymi, w niemieckiej pracy z r. 1881 pt. *Sąd o teraźniejszej sytuacji świata.* Omawiane wyżej równania kulturowe uzyskują u niego nowy sens — XIX-wieczną Europę, na którą ze wszystkich stron czyhają niebezpieczeństwa, porównuje Gobineau do Europy wieku IV, epoki ostatecznej dekompozycji świata starożytnego.[48] Idee katastroficzne, choć giną czasem zagłuszane przez patetyczne dytyramby na cześć teraźniejszości, stanowią w literaturze początku wieku zjawisko bardzo ważne. Zwłaszcza w literaturze rosyjskiej, gdzie znalazły wyraz w prozie Mereżkowskiego, poezji Briusowa, esejach Iwanowa. Katastrofizm ten nie ma jednak nigdy tak bezwzględnego charakteru, jak w latach późniejszych — choćby w powieściach Jaworskiego i Witkiewicza. Wyrażając się najczęściej poprzez metaforę Dionizosa (np. w trylogii historycznej Mereżkowskiego), nie był ostateczny, dopuszczał myśl o ratunku, choćby przyjść on miał w dalekiej przyszłości.

Stąd częste w literaturze epoki przeciwstawienie: stary — i młody, schodzący ze sceny świata — i dopiero na nią wstępujący. Nadzieja wyrażała się najczęściej w idei misterium, w którym dwie te antagonistyczne siły spotykały się ze sobą, by rozegrać zasadniczą partię o losy świata. Misterium należy rozumieć tu niemal dosłownie — nie tylko dlatego, że pewnym dziełom nadawano tę formę, która sama w sobie stanowi aluzję do takich czy innych obrzędów religijnych, przede wszystkim zaś z tej racji, że misterium było przedmiotem utworów (najczęściej dramatów), po prostu działo się na scenie. W literaturze polskiej utworami, które mają tego typu partie, są np. *Król Roger* Szymanowskiego — Iwaszkiewicza, *Bazylisa Teofanu* Micińskiego czy *Euforion* Władysława Kozickiego, zapomnianego dziś propagatora klasycyzmu przed r. 1914. W ciekawym dramacie Kozickiego konflikt przebiega między zgrzybiałym Oryginesem, fanatycznym zwolennikiem chrześcijańskiej ascezy, a młodym i pięknym Euforionem, uosobieniem greckiej aprobaty życia i uroków prężnego ciała. W czasie misterium zwycięża Euforion — przychodzi mu bowiem z pomocą Dionizos, który w trakcie obrzędu przemienia się z niedołężnego starca we wspaniałego młodziana. W ten sposób — poprzez metamorfozę — uratowana zostanie kultura.[49] Tak ujęte misterium, jeżeli nawet

rozwiązane zostało optymistycznie, świadczy o niepokoju, o myślach, że świat teraźniejszy znajduje się w okresie burz i przełomów — tego rodzaju ujęcia nie pojawiają się przecież w epokach stabilizacji. Misteria będą miały zresztą jeszcze inne odniesienia.

Niezależnie więc od tego nastroju, modernistyczne ujęcie współczesności i historii wynikało z zastanowienia nad dynamizmem życia, ruchem, przemianami, które ze wszystkich stron narzucają się człowiekowi. Paradoksem jest jednak, że to spojrzenie na historię w zakresie literatury powołało do życia tendencje klasycystyczne. Paradoksem, choć zrozumiałe są i jasne czynniki pośredniczące: negacja romantycznego buntu przeciw historii i — z drugiej strony — ujmowanie jej poprzez mitologiczny wątek Dionizosa. Paradoksem w stosunku do przeszłości literackiej, w której dążenie do klasycyzmu miało zazwyczaj całkiem inne podłoże. Sprawę klasycyzmu tak ujął Sartre w związku z literaturą francuską XVII w.: „W rezultacie klasycyzm pojawia się wtedy, gdy społeczeństwo przyjmuje formę względnie stałą i gdy jest przesiąknięte mitem swojej odwieczności, to znaczy wtedy, gdy miesza teraźniejszość z wiecznością i historyczność z tradycjonalizmem (...)”.[50] Trudno jednak znaleźć którąkolwiek z sygnalizowanych przez Sartre'a właściwości w sytuacji kulturalnej pierwszego ćwierćwiecza naszego wieku. Pisarzy fascynowała przecież płynność i dynamika społeczna, która wybuchała nagle z taką siłą, zajmował ich problem zaniku — a w najlepszym razie przekształcenia — formacji kulturalnej, w jakiej dane było im żyć; mieszanie zaś teraźniejszości z wiecznością zastąpione zostało powiązaniem z epokami o płynnych konturach, jeszcze lub już nie skrystalizowanymi, jak okresy początku i końca antyku. Klasycyzm dionizyjski nie wynika więc z przeświadczeń o stałości kultury. Przyczyny jego powstania są inne.

Nie bez znaczenia pozostał fakt, że Nietzsche — a z jego myśli wywodzi się przecież cała epoka — by wyrazić swe idee, preparował kostium mitologiczny. Autor *Zmierzchu bożyszcz* narzucił pisarzom sposób myślenia — i język. Wyrażał się on w tych formach literackich, które z reguły pozostawały w jakimś stosunku do literatury antycznej. Zasadniczą przyczynę upatrywać można w tym, że zdezaktualizowała się romantyczna wersja stosunku: poeta — społeczność, że romantycznie pojęty indywidualizm wydawał się pisarzom postawą zbyt wątłą wobec okresu wielkich przemian i wielkich konfliktów. O współczesności jako epoce tłumów pisał m. in. Antoni Lange w niezwykle ciekawym eseju *Amor i Faun,*[51] eseju, w którym sygnalizuje, że od czasów rewolucji francuskiej Faun jest ich przywódcą, przywódcą tragicznym, bo nie może nigdy realizować swych ideałów. W świecie przez Fauna rządzonym nie sposób pozostać przy postawie Wertera czy byronowskiego samotnika. Poeta wejść musi w kontakt z tłumem, nie tylko przeciwstawiać mu swoje racje, stać się jego członkiem. Z tej racji powstała konieczność przywołania tych form wypowiedzi literackiej, które służyły wyrażeniu łączności artysty z gromadą, w starożytności — gromadą spełniającą obrzęd.

Łączności obrzędowej, a więc powstałej na zasadzie zgody. „Jestem człowiekiem starej daty — wyznaje w powieści Manna Serenus Zeitblom — przywiązanym do niektórych miłych mi romantycznych poglądów, do nich zaś należy również patetyczne przeciwstawienie artyzmu i mieszczaństwa. Adrian sprzeciwiłby się chłodno takiej wypowiedzi — gdyby w ogóle osądził wartym zachodu zaprzeczenie jej. Miał on bowiem na temat sztuki i artyzmu skrajnie trzeźwe, ba, na zasadzie reakcji wręcz radykalne poglądy i taki wstręt czuł do owej «romantycznej paplaniny», którą świat te sprawy przez pewien czas otaczał, że nawet niechętnie słuchał słów «sztuka», «artysta», co wyraźnie widać było z jego miny, gdy je przy nim wymawiano. Tak samo rzecz się miała ze słowem «natchnienie», którego w jego obecności należało starannie unikać, a co najmniej zastępować słowem «pomysł»." Postawa Adriana Leverkühna w genialnej powieści Tomasza Manna, będącej przecież fikcyjną biografią artysty modernistycznego, tego artysty, który swą edukację ideową i estetyczną przeszedł na początku stulecia i asymilował powszechne wówczas wśród ludzi sztuki koncepcje, jest niezwykle charakterystyczna. Nie tylko dlatego, że przeciwstawienie artyzm — mieszczaństwo jest dla niego romantycznym anachronizmem, także z racji wniosków, jakie z tej negacji wyciągał. Rezygnując z dawno ukształtowanego modelu buntu artystycznego, nie staje się artystą, który przyjmuje aprobowane przez mieszczański świat ideały estetyczne. Pozostaje twórcą awangardowym i niezrozumianym.

Mannowski Leverkühn ucieka przed rozgwarem świata, w istocie ma w sobie coś z eremity. Tym się różni od rzeczywistych artystów z początku wieku, którzy — oddaliwszy romantyczne modele w przeszłość — wyruszyli nie do pustelni, ale na podbój świata. Wyruszyli nie osobno, ale świadomi, że są członkami wielkich, nowoczesnych społeczności. Dionizyjski mit kolektywistyczny nabierał nowego znaczenia. Stawał się wyrazem i jednocześnie motywacją nowego kształtowania stosunku: poeta — świat, wyrosłego z zaprzeczenia romantyzmu. Rezygnując z przeciwstawienia: poeta — filister, które jeszcze w ostatnim dziesięcioleciu XIX w. — jak się już rzekło w początkowych partiach szkicu — dominowało, poeta nie przechodził bynajmniej na pozycje filistra, drobnomieszczanina czy nowobogackiego, czytającego wagonowe romanse i wieszającego w saloniku ulizane landszafty. Nie podzielał jego gustów, przyzwyczajeń i ideałów społecznych. Aprobując rzeczywistość, upajając się tym, co jest w niej nowe i dynamiczne, odbierał jej konkretny wymiar, czynił niejako wzorem idealnym. Albo inaczej: sprowadzał do mitu. Sprowadzał na omówionej wyżej zasadzie równań kulturowych.

Wątek dionizyjski w wersji z początku wieku wyraźnie demonstrował swój mityczny charakter. Stawał się — by sięgnąć ponownie po sformułowanie Eliadego — modelem egzemplarycznym, modelem zachowania artysty wobec nowoczesnego społeczeństwa. I to się wydaje zasadniczą funkcją omawianego tu mitu, powstałą poprzez asymilację idei Nietzschego, ale także wykraczającą poza nie. Świat dionizyjski dla autora *Zaratustry* należał albo do przeszłości, albo do przyszłości, nigdy nie mówił o nim w czasie teraźniejszym. Poeci początku wieku ujrzeli świat dionizyjski wokół siebie i poczęli go opiewać, opiewać realność i mit jednocześnie.

Ta mitologizacja miała z pewnością swoje antecedencje w literaturze XIX-wiecznej, nawet w tych jej fragmentach, które na pierwszy rzut oka były od niej najdalsze. Tomasz Mann — zestawiając z pozoru paradoksalnie Wagnera i Zolę — pisał o motywach mitycznych w powieściach twórcy *Rougon-Macquartów*. „Kim jest owa Astarte drugiego cesarstwa zwana Naną, jak nie symbolem i mitem? Skąd ma ona swoje imię? Jest to pra-dźwięk, wczesne zmysłowe bełkotanie ludzkości; Nana był to przydomek babilońskiej Isztar. Czy Zola o tym wiedział? Ale tym godniejsze uwagi i bardziej charakterystyczne, gdy o tym nie wiedział". [52] Mitologizacja nabierała jednak innego znaczenia niż u ubiegłowiecznych realistów, była bowiem nie tylko sposobem ujęcia rzeczywistości, stanowiła formę działania, prowadziła do określenia miejsca artysty w świecie.

Mitologizując, artysta wyznaczał własną rolę, własne działanie — czynił się dytyrambistą. A więc uczestnikiem tego misterium, jakim jest aktualna rzeczywistość. Rola dytyrambisty w obrzędzie dionizyjskim była zawsze określona, był on pierwszym śpiewakiem, koryfeuszem rytualnego chóru. Zatracał się w nim, ale pozostawał przy swej roli przewodnika, który nie gani ani nie poucza, ale współdziała. Jest kapłanem, ale nie patrzy na swych wiernych z perspektywy monumentalnej kazalnicy, znajduje się wśród nich. Jest funkcją tłumu, tak jak — częściowo — tłum jest funkcją jego poczynań kapłańskich. Jednakże nie rozpływa się w nim, twarz jego — jedna wśród tysięcy — nie traci indywidualnych rysów. Tak samo jak nie rezygnuje ze swych tradycyjnie, odwiecznie spełnianych zadań estetycznych. „(...) formy estetyczne i religijne jednoczą się w misterium: z jednej strony w misterium spotykamy się z syntezą form powszechnych; z drugiej strony forma przeżywania jest w misterium formą przejawiania się indywiduum". [53]

Owe formy estetyczne rozumiane były całkowicie w duchu nie parnasistowskim. Piękno stawało się formą działania: trzeba uciekać od dawnego estetyzmu. „Ale chce się uciekać nie w las — ta programowa deklaracja rosyjskiego miesięcznika *Apollon* jest bardzo charakterystyczna — nie do satyrów, nie na Marsa, ale pragnie się znowu piękno uczynić żywym i społecznym, a nie tylko składać hołdy rzeczom pięknym i martwym". [54] Zadaniem dytyrambisty jest więc opiewać i poprzez opiewanie działać, czyli uświęcać otaczający świat. Dytyrambista jest nie tylko jednostką, utwierdzony w swej roli przez tłum, sam staje się tego tłumu syntezą, a także — medium. Zwraca się do niego i — jednocześnie — wyraża jego racje. Ujęcie to najpełniej wyraziło się w rozprawie Wiaczesława Iwanowa *Myśli o symbolizmie*. Symbolizm pojęty tu został jako swoista forma kontaktu poety ze społeczeństwem, kontaktu, który służy oddziaływaniu w ten sposób, że powstaje jakby harmonia pomiędzy twórcą a odbiorcą jego dzieł. Według sformułowania Iwanowa „symbolizm jest magnetyzmem" — stronami przyciągającymi są: zarówno pisarz, jak adresat, który utracił swą dawną bierność. [55] Mówi Iwanow o kontrapunkcie, który zarysował się pomiędzy nimi.

Kontrapunkt realizował się w określonym miejscu, na tle określonej scenerii. Poeta-dytyrambista wstąpił na agorę nowoczesnego miasta, by pozostawać w nieustającym kontakcie z tymi, z którymi obcowanie nadaje poezji dopiero sens. W tym ujęciu jest ona bowiem ze swej natury dialogiem, tak jak dialogowe elementy występują w autentycznym dawnym dytyrambie,

tym, który lirycy modernistyczni mogli poznać lepiej dzięki odkryciu w ostatnim dziesięcioleciu ubiegłego wieku dytyrambów Bakchilidesa, odkryciu, które stało się sensacją nie tylko w wąskich kręgach filologów, ale także zainteresowało literatów. Jest dialogiem obrzędowym, w którym solista i chór formułują podobne racje.

Dzięki temu miasto staje się scenerią rytualną, więcej: staje się komponentem samego rytuału. Dokonuje się swego rodzaju pochwała agory jako najodpowiedniejszego miejsca dla wykonywania obrzędów pojednania poety ze społecznością. Toteż motyw urbanistyczny towarzyszy wątkowi Dionizosa. Dionizos, dawny bóg dzikiej natury, staje się bogiem miasta, bo też dla poetów epoki urasta ono do roli natury, staje się najważniejszym otoczeniem człowieka, najważniejszym — także dlatego, że utworzonym przez niego samego. Entuzjazm dla miasta jest entuzjazmem dla utrwalonego w nim czynu człowieczego — już w połowie XIX wieku. To Baudelaire „(...) po Rétifie, Balzaku, Suem — cytuję Sartre'a — przyczynił się silnie do rozszerzenia tego, co Roger Caillois nazywa «mitem wielkiego miasta». To znaczy, że miasto jest wiecznym tworzeniem: jego nieruchomości, jego zapachy, jego gwary należą zawsze do królestwa człowieka. Wszystko jest w nim poezją w ścisłym znaczeniu terminu. To w tym sensie podziw, który opanował około r. 1920 młodych ludzi dla reklam elektrycznych, oświetlenia neonowego, samochodów, jest głęboko baudelaire'owski. Wielkie miasto jest odbiciem tej przepaści: wolności ludzkiej. I Baudelaire, który nienawidzi człowieka i «tyranii twarzy ludzkiej» staje się humanistą przez swój kult dzieł ludzkich".[56] Właśnie około r. 1920 Przyboś napisze o gmachach: „góry naładowane trudem człowieczym".

Pochwała miasta, tego, w którym żyją rimbaudowskie *„les Bacchantes des banlieues"*,[57] jest pochwałą dynamiki życia. Jest także pochwałą każdego. Mit kolektywistyczny przybiera postać skrajnie demokratyczną. Ideałem swobody i pełni życia staje się włóczęga, który nie sankcjonuje przyjętych zwyczajów, żyje w mieście, a jest przy tym jakby „człowiekiem natury". Włóczęga, znany choćby z poezji Staffa, a przybierający określone społecznie wymiary we wczesnej twórczości skamandrytów. Pierwsze lata naszego wieku są okresem programowej demokratyzacji poezji — jest to zjawisko o zasięgu ogólnoeuropejskim. We Francji wyraża się w powstaniu szeregu ugrupowań literackich, które jako zasadnicze zadanie stawiają sobie opiewanie nowoczesnego miasta — jako uosobienia życia, nie bez wpływu Bergsona zresztą.[58] W Rosji wyraża się w programach symbolistów, którzy nadawali współczesności i tworzącym ją masom wymiar obrzędowy — i dzięki temu zabiegowi ją aprobowali.[59] W Polsce — jak wiadomo — tendencje te pojawiają się z pewnym opóźnieniem, ale w równie silnym stopniu. Patronem literackim staje się ten poeta, którego fascynacje urbanistyczne były w okresie jego działalności czymś całkowicie odosobnionym — Walt Whitman. Staje się dzięki temu, że pierwszy przyjął rolę barda wielkomiejskiego tłumu i nowoczesnej cywilizacji, że pierwszy realizował ideę komuny duchowej pomiędzy twórcą wartości literackich a miejską gromadą, że był — jak pisał Tuwim w programowym artykule — „towarzyszem byle jakiego przechodnia". Duch Whitmana unosił się nad tak licznymi u progu dwudziestolecia programami literackimi. Wystarczy przytoczyć chociażby taki fragment programowej enun-

cjacji J.N. Millera, charakterystycznej z racji swego języka, świadczącego, że wówczas aprobata rzeczywistości miała właściwości mitologiczno-obrzędowe: „Dzieło artysty staje się w pełni dziełem sztuki w tym wielkim akcie dokonywającego się między jednostką twórczą a gromadą czy społecznością wzajemnego wtajemniczenia, współtworzenia, jedni mistycznej, która ich wszystkich, odzianych w białe szaty przystępujących do stołu pańskiego «mistów», tworzy uczestnikami jednej Komuny Duchowej (...)".[60]

Owa „komuna duchowa" nie zarysowuje się tylko pomiędzy poetą a miejską gromadą, przybiera postać bardziej powszechną — staje się komuną pomiędzy poetą i gromadą a światem w ogóle. Metafizyczną projekcją idei zgody, powstałej między artystą a społecznością, są koncepcje panteistyczne. Każdy — a więc także twórca wartości estetycznych — wpisany jest we wszechświat, który stanowi zawsze wartość najwyższą. Jest bogiem. „Bóg ze wszystkich stron rodzi się od nowa" — głosi jeden z manifestów ekspresjonistycznych.[61] Dionizos przyjmuje rolę nosiciela zgody, staje się bogiem jedności, powoduje, że serce człowieka — jak stwierdzał w cytowanym już manifeście Edschmid — „bije w tym samym rytmie, co świat". Poeci, za Whitmanem idąc, tym wzorem postawy panteistycznej, powiązanej z problematyką cywilizacyjną, Whitmanem, który, by wyrazić swą przyjaźń dla woźnicy prowadzącego powóz po nowojorskim bruku, aprobował wszechświat, przerzucali mosty pomiędzy każdym szczegółem a universum. Panteizm ów nie był zwykłą postawą optymistyczną, był bardziej skomplikowany. Wynikał z aprobaty całości — i całość ta nadaje dopiero właściwy sens temu, co samo w sobie jest złowrogie i właśnie bez sensu; można by też powiedzieć, że o wartości rzeczy to już decyduje, że istnieją:

Wśród wielkiej miłości
Wszystko jest poczęte
I wszystko — bez sensu —
Lecz bardzo jest święte.
Która leżysz w trumnie
Pomiędzy kwiatami
Wiedz, że Dionizos
Modli się za nami.

Wiedz, że przyjdzie święty,
Ramieniem ogarnie,
Wszystkie wytłumaczy
Przebyte męczarnie.

(J. Iwaszkiewicz: *Piosenka dla zmarłej*)

Poeta zespala się ze światem, orientuje się, że jest weń wpisany, i w sytuacji tej widzi podstawę własnej siły:

Zespoliłem się ze światem, przez miłość przedmiotów
Tak prostą, silną, że byłem już gotów

Nie czuć własnego serca, chyba że w odmianie
Rzeczy poza mną i w chwiejnym ich stanie.

(E. Verhaeren: *Pijaństwo*) [62]

Rozpoczęty na nowoczesnej agorze obrzęd kończył się aprobatą wszystkiego, co istnieje, dosięgał — zwłaszcza u ekspresjonistów — kosmosu. Miłość do człowieka i natury, a w tym ujęciu naturą było wszystko, co się znajduje wokół człowieka, wyrażała się tak w powołaniu symbolu upojonego życiem Dionizosa, jak symbolu pokornego św. Franciszka. Ów biedaczyna z Asyżu stał się jakby jednym z wcieleń tego żywiołowego bożka o janusowej naturze. [63] W obydwu wypadkach oba symbole wyrażały rezygnację z buntu na rzecz aprobaty. Sens tej rezygnacji trafnie ujął w rozważaniach o Nietzschem jego rosyjski komentator, N. J. Abramowicz: „Bunt przeciw życiu nie ma sensu nie dlatego, że filozof zaleca ciche pogodzenie się i pokorę, ale że jest powstaniem mniejszego przeciw większemu". [64] Bohater literatury znalazł więc swoje miejsce, wyrzekł się aspiracji przeciwstawienia własnego ja kosmosowi, choć nie zrezygnował z niepokoju. Słowa Nietzschego o „radosnym i ufnym fatalizmie" [65] stały się powszechną wartością literacką.

Sztuce odebrane więc zostały funkcje buntownicze, tak jak — w tym stopniu, w jakim było to możliwe — poznawczo-deskryptywne. Usiłowano zaś ująć ją tak, jakby była czynnikiem ingerującym w samą rzeczywistość międzyludzką. To było jej zadaniem najważniejszym. Powróciła więc idea sztuki obrzędowej, nieobca Nietzschemu, zwłaszcza w pierwszym okresie działalności. „Cóż zależy na całej naszej sztuce dzieł sztuki, kiedy zaginęła nam owa wyższa sztuka, sztuka odświętna! Niegdyś wszystkie dzieła sztuki ustawione były przy wielkiej uroczystej drodze ludzkości jako wspomnienia i pomniki wzniosłych i błogich chwil. Dziś chce się dziełami sztuki zwabiać biednych wyczerpanych i chorych z wielkiego ludzkiego gościńca cierpienia na ubocze, dla rozkosznej chwileczki; ofiaruje się im chwilowe odurzenie i szaleństwo". [66] Sztuka obrzędowa przestaje być formą rozrywki, przestaje być zajęciem indywidualnym. Jej znaczenie sprowadza się do tego, że nadaje sens poczynaniom tych, którzy — zebrani na agorze — chcą święcić swoje święto, ale także — dzień powszedni.

Twórcą sztuki obrzędowej nie jest jednak w tym ujęciu patetyczny kapłan, lecz ten, który najpełniej zrozumiał dynamikę życia z jego „radosnym fatalizmem". Często był nim poeta-jokulator, ten, o którym tak często wspominał Berent w *Żywych kamieniach*. Poeta, który nie widział sprzeczności pomiędzy obrzędami, mającymi określone związki mitologiczne, a igraszką lub nawet — pamiętając o pewnych obyczajach starożytnych — między obrzędem a sprośnością. [67] Aprobata świata, panteistyczne przekonanie o jego boskości prowadziło do negacji tradycyjnej hierarchii wartości. W obrzędzie wszystko może mieć równą wagę, bo wszystkiemu, co jest, przysługuje cecha najważniejsza: istnienie. Dionizos mógł być więc jednocześnie symbolem świata całego, jak i jego najmniej znaczącego fragmentu. Kreowana pod jego wezwaniem sztuka obrzędowa uświęcać może niezliczoną ilość sytuacji, postaw, rzeczy. [68]

6. DIONIZOS ZAMIAST TYRTEJA

Rozwój omawianych tutaj postaw, wyrażający się w symbolu Dionizosa, przypadał nie tylko na „okres wielkiej przebudowy" (sformułowanie Jerzego Stempowskiego), ale także na okres wielkich konfliktów. Przywoływany przez poetów i myślicieli Czyn przybrał postać, która przynajmniej większości z nich nie odpowiadała. Apoteozowana gromada przemieniała się w żołnierski batalion, a rozpęd życiowy mógł się wyrazić w rzucaniu granatów do okopów przeciwnika. Nieliczni jednak tylko przyjęli — jak np. d'Anunzio — postawę wojowniczego zdobywcy. Wojna w zasadzie jednak nie wywołała pieśni lamentacyjnych.

Przemiany historyczne zdecydowały o zmianie semantyki motywu Dionizosa. Stawał się on bowiem nie tylko symbolem określanych w kategoriach bardzo ogólnych postaw, ale także poszczególnych dążeń społecznych. W literaturze polskiej jest to szczególnie widoczne — Dionizos staje się wyrazem dążeń narodowych. Przed rokiem 1918 — nadziei odrodzenia, motywowanej m. in. ideą wiecznego powrotu, po tej dacie — radości z dokonanej przemiany. W wypadkach krańcowych zrozumienie metafory Dionizosa mogło warunkować zrozumienie intencji całego dzieła — tak było w przypadku *Oziminy* Berenta.[69] W końcowej wizji, nawiasem mówiąc usuniętej przez Berenta w wydaniach późniejszych, Dionizos był nie tyle „chorążym wesela", ile właśnie nadziei, że to, co pogrzebane, musi powrócić do życia. Ideę tę wcześniej sformułował Stanisław Wyspiański: „Umrzeć musi, co ma żyć".

Dionizos przyjął więc postać swoiście polską, wprowadzony został w obręb spraw narodowych, choć w dwu okresach w różnych nieco rolach. W obydwu fazach łączyło się to z postawą antyromantyczną, z negacją tradycyjnie przyjętych form literatury patriotycznej. Dionizos przejął rolę Tyrteja, poety, piszącego bojowe pobudki. W okresie pierwszej wojny powstała ogromna liczba liryków-odezw, wierszy bojowych, patetycznych proklamacji rymowanych. W tej chwili te tony wierszy są tak głęboko zapomniane, że nawet nie orientujemy się w zakresie zjawiska. Są zaś zapomniane dlatego, że ich rola była mimo wszystko niewielka, różnego rodzaju poeci-legioniści zeszli ze sceny literackiej równie szybko, jak się pojawili, choćby nawet tworzyli jeszcze przez długie lata. Poezja ich, choć wiązała się z określonymi sytuacjami historycznymi, pełniła tylko wąskie funkcje użytkowe, nie weszła zaś w obręb literatury nawet wtedy, gdy sytuacjom, z którymi była związana, przypisze się dużą wagę. Bodaj po raz pierwszy pojawił się w Polsce moment, w którym — mimo sprzyjających jej okoliczności — poezja tyrtejska znalazła się w społecznej pustce. Z pewnością nie tylko dlatego, że była literacko niedobra, że powielała wzory, które wówczas były już anachroniczne — ostatecznie *Pieśni Janusza* Wincentego Pola, związane z powstaniem listopadowym, też nie są arcydziełami, a żyły w świadomości narodowej przez cały wiek XIX. Poezja ta zaś stała się momentalnie stosem makulatury.

Bo też publiczność oczekiwała od literatury nie tego, co przypomina w czymkolwiek jej funkcję z czasów zaborów, oczekiwała literatury „normalnej", tylko literatury — to bowiem, że poezja mogła nie być niczym innym jak

poezją, stanowiło także wyraz odzyskanej niepodległości. Liryka tyrtejska przywodziła wspomnienia starego, liryka dionizyjska — utwierdzała nowe, dawała wyraz powszechnemu optymizmowi. Płaszcz Konrada spadł z sylwetek poetów przy społecznym poklasku. Nastrojom tym dał niezwykle przejrzysty wyraz Nowaczyński w artykule o skamandrytach, tak że nie pozostaje nic innego, jak zacytować obszerny fragment: „Plejada Skamandra jest (dzięki głównie szczęśliwym powojennym koniunkturom historycznym) pierwszą grupą literacką, zwróconą obliczem ku przyszłości, nie ku przeszłości, jak wszystkie poprzednie. Z momentem, kiedy na mapie Europy nakreślono granice państwowe Polski, nie ma już ni potrzeby, ni miejsca dla Konradów-Gustawów, Orciów, Irydionów, ni też rozmaitych spolszczonych werterząt i hamleciąt; poezja zwolniona z obowiązku rządzenia i przewodzenia w dziedzinach historiozofii i polityki. Plejada Skamandra pierwsza dopiero wchodzi do literatury z pełną samowiedzą tego aksjomatu, że w niepodległym narodzie twórcom walorów poetyckich, literackich, artystycznych spada z pleców brzemię odpowiedzialności za «politykę», «ekonomię», ba — nawet za kulturę i oświatę narodu. Z dotychczasowej produkcji i w dotychczasowych produkcjach skamandrytów znać wyraźnie ich niewstrząśniętą pewność, że np. sprawy górnośląskiej nie da się pchnąć na nowe tory ni sonetem o Laurahucie, ni odą do Odry, ni dramatem «w stylu Wyspiańskiego», gdzieby Konrad-Gustaw, otoczony maskami piastowiczów śląskich, monologował sążniście o potędze węgla (dobrze koksującego). Że więc skamandryci zdołali wyemancypować się z roli i posłannictwa bardów i szamanów, proroków i arcykapłanów, równocześnie bynajmniej nie izolując się w twierdzach z kości słoniowej i nie wywieszając na basztach sztandarów z godłem «*l'art pour l'art*» — za to cześć im, wdzięczność i gloria!" [70] A więc ta „iście dionizejska grupa skamanderwiszów" (jak pisał na innym miejscu cytowanego artykułu Nowaczyński) odpowiedziała najbardziej bezpośrednio na określone „zamówienie społeczne". To z pewnością zdecydowało o niezwyłym wprost sukcesie.

Wpłynęło także na kształtowanie wizji Dionizosa. Różni się ona wyraźnie od przedstawionych poprzednio — nie tylko dlatego, że jest zdecydowanie hedonistyczna czy nawet — w uwydatnianiu tych elementów hedonistycznych — sprymitywizowana. Różni się tym przede wszystkim, że nowego znaczenia nabierają w niej pierwiastki antyromantyczne. Wiadomo już, że cały motyw w omawianym tu okresie stanowił zaprzeczenie romantyzmu. W Polsce, a konkretnie w Polsce pierwszych lat drugiej niepodległości, sprowadzało się to do zerwania z najbardziej uświęconą tradycją, nie tylko literacką, ale szerokoideową. Tendencje antyromantyczne wystąpiły z niezwykłą wyrazistością. Paradoksalność sytuacji wyraziła się w tym, że przywołanie Dionizosa było we wszystkich literaturach wyrazem swoiście pojętego zaangażowania w bieg dziejów, to w Polsce po roku 1918 stało się wyrazem rezygnacji z tego zaangażowania, które przez wiek z okładem wydawało się cechą przyrodzoną wszelkiej twórczości artystycznej. Rzecz inna, że ten antyromantyzm, zwłaszcza w ujęciu poetów Skamandra, był zjawiskiem krótkotrwałym, wręcz efemerycznym. „(...) wielkich tradycji literackich — skonstatował trafnie Stempowski — nie można złożyć od razu do lamusa z okazji zwołania sejmu konstytucyjnego". [71] Najradośniejszy, najbardziej bezproblemowy ze wszystkich

Dionizosów, Dionizos skamandrytów był bogiem konformizmu, wyrażał nie tyle idee zgody na wszechświat i jego nieubłagany rytm, ile aprobatę tego, co się odrodziło i stanowi — tak się przynajmniej zdawało na początku — najpiękniejszy ze światów.

7. EPILEPSJA

Postawa aktywistyczna i optymizm, to wszystko, co wyraziło się w symbolice Dionizosa, kierowało się nie tylko ku życiu społecznemu i historii, dotyczyło także sztuki, która rozwija się w zgodzie z dynamicznie rosnącym, potężniejącym światem. Pod znakiem Dionizosa, boga życia i rytmu, wchodziły przecież na arenę ruchy awangardowe. Te, których uczestnicy i następcy stworzyli do dziś żywe propozycje sztuki nowoczesnej. Przyboś pisał „(...) zdaje mi się, że tak nieograniczona wiara w nowy wspaniały świat i tak triumfujący optymizm nie pochylał się nad kolebką żadnego ruchu. Wielki prąd nowatorski pierwszych dziesiątków lat XX wieku pędził falę optymizmu tak wielką, że nie załamała się w czasie wojny, że ją minęła nie wstrzymana i wzmogła się jeszcze w momencie zawarcia pokoju. Nowatorzy głosili niezwykłość swojej epoki, jej wielkość nieporównywalną z żadną inną w historii, wyznawali wiarę w jej niezmożone cudotwórstwo". [72]

Fala ta zaczęła jednak powoli wygasać, kiedy proponowana na początku idea wielkiej przebudowy przybierała kształty, od których dalecy byli głoszący ją artyści i myśliciele, kiedy jej propagatorami stali się ludzie z marginesu społecznego, dążący w istocie do zniszczenia kultury, a więc autentyczni — nie mityczni — barbarzyńcy, kiedy wreszcie pojawiły się widome znaki kryzysu świata, który do tej pory wydawał się silny i niezniszczalny. Dionizos utracił więc dawną prężność i siłę:

— — — — — — — — — — —
o, straszna jest śmierć Europy!
o, błogosławiona!

Epileptyk Dionis
je wiedzie,
kobiety
z latającymi piersiami,
w rękach ich drży nagie ciało
rozszarpanego radioaparatu,
mechanicznego Orfeusza;
(A. Stern: *Europa*)

Porażony epilepsją Dionizos z tego ekspresjonistycznego poematu — to właściwie ostatnia jego wizja. Pożegnanie literackiego boga pierwszej ćwierci wieku i tego wszystkiego, co się z nim wiązało, co się za nim kryło. Dionizos odszedł, skoro to, co postulowali poeci, jego włożywszy maskę, stało się groźne i niepokojące, skoro barbarzyństwo przybrało realne kształty, a rynki miast w pewnym środkowo-europejskim państwie nie były już miej-

scem, na którym poeta szukał pojednania z tworzącą nową cywilizację gromadą, lecz ponurymi placami, świadkami palenia ksiąg. Dionizos odszedł, skoro pisarze dojrzeli nagle, ale z przerażającą siłą, pasywa nowoczesnej cywilizacji i już utracili ochotę do porównywania jej z pięknym światem greckim, z tych nawet epok, które nie były klasycznymi okresami helleńskiej kultury. Dionizos odszedł, skoro pisarze zrzekli się roli dytyrambistów i poczęli szukać nowego dla siebie miejsca w świecie współczesnym, miejsca, które pozwoliłoby zachować im własną godność. Stali się więc bądź klerkami, bądź katastrofistami. Klerkami, gdy głosili, że tradycje humanistyczne dadzą się zachować, kiedy intelektualiści nie będą ingerować w bieg dziejów zbarbaryzowanego świata, gdy, żyjąc w tym świecie, pozostaną przy własnej postawie. Katastrofistami — wtedy, kiedy „wielką przebudowę" zobaczyli jako pierwszy akt wielkiego upadku, tego upadku, od którego nie ma apelacji, z którego nic nowego nie powstanie. Skarłowaciały Dionizos odszedł już na zawsze, wobec nowych kształtów świata stał się — także jako metafora — nieprzydatny. Jego zaś dzieje w literaturze końca XIX i pierwszej ćwierci naszego stulecia są w istocie dziejami pewnej formacji intelektualnej, jej nadziei i złudzeń, jej wielkości i upadku, jej klęski w pierwszym rzędzie.

Michał Głowiński

PRZYPISY

[1] Fr. Nietzsche: *Tako rzecze Zaratustra*. Przełożył W. Berent. Kraków MCMXIII, str. 327.

[2] Przekład Juliana Tuwima.

[3] O topice, por. rozważania E. R. Curtiusa w dziele: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1954, zwłaszcza zaś rozdział V: *Topik*.

[4] Z. Łempicki: *Demon antyku a kultura nowożytna*. Warszawa 1933, str. 23.

[5] Dla Nietzschego „Mit grecki — stwierdza jeden z jego egzegetów — mógł być tylko paralelą, nigdy celem" (E. Ruprecht: *Der Mythos bei Wagner und Nietzsche*. Berlin 1938, str. 65).

[6] „Kiedy mówimy o Grekach — powiada Nietzsche — mimowolnie mówimy jednocześnie o dziś i o wczoraj: ich powszechnie znana historia jest czystym zwierciadłem, które zawsze odbija coś, czego w samym zwierciadle nie ma. Korzystamy ze swobody mówienia o nich, żebyśmy mogli milczeć o innych — żeby oni sami mogli rozmyślającemu czytelnikowi coś szepnąć do ucha. W ten sposób Grecy ułatwiają człowiekowi nowoczesnemu komunikowanie niejednej rzeczy trudnej i niebezpiecznej do zakomunikowania" (*Wędrowiec i jego cień*, przekład K. Drzewieckiego, Warszawa MCMX, str. 130/131).

[7] Cl. Lévi-Strauss: *Antropologie structurale*. Paris 1958, p. 231.

[8] Lévi-Strauss: op. cit., p. 242.

[9] Br. Malinowski: *Szkice z teorii kultury*. Warszawa 1958, str. 475.

[10] M. Eliade: *Structure et fonction du mythe cosmogonique*, w pracy zbiorowej: *Sources orientales, I: La Naissance du Monde*. Paris 1959, p. 472; szerzej problem ten omawia Eliade w tomie esejów *Mythes, rêves et mystères*. Paris 1957.

[11] O przemianie znaczeń symboli, por. studium St. Czarnowskiego: *Warunki społeczne zmiany znaczenia symbolów literackich, Dzieła*, tom I. Warszawa 1956.

[12] St. Schneider: *Nowe poglądy na cywilizację grecką, Muzeum* 1902, str. 3. Poza pracą Schneidera o przemianach w rozumieniu antyku w XIX w., powiązanych z nowymi teoriami mitu, informują m. in. dwa artykuły B. Suchodolskiego, drukowane w piśmie *Nauka i Sztuka*

z r. 1946: *Idea mitu* (Nr 1) i *Filozofia mitu* (Nr 5—6). Duże walory informacyjne ma ogromny, bez mała 300-stronicowy wstęp A. Beaumlera do wyboru dzieł J. J. Bachofena: *Der Mythus von Orient und Occident*. München 1956.

[14] Fr. Nietzsche: *Narodziny tragedii*, przeł. L. Staff, str. 58.

[15] Na to, że Dionizos oznacza u Nietzschego różne rzeczy, wskazywali już pierwsi interpretatorzy idei filozofa. Np. E. Seilière w książce *Apollo czy Dionizos?* (dostępny był mi przekład niemiecki, Berlin 1906) mówi wręcz o dwu dionizyzmach. Książka Seillière'a jest zresztą bardzo nieprzyjemna. Znajdują się w niej ujęcia — jej autor uważał się za filozofa „imperializmu rasowego" — które przygotowują po prostu interpretacje faszystowskie myśli Nietzschego. Tak więc do jego tragedii w wieku XX przyczynili się już jego współcześni.

[15] R. Wagner: *Opera i dramat, przełożył* M. Dienstl. Lwów 1907, str. 47.

[16] Por. K. Wyka: *Modernizm polski*. Kraków 1959.

[17] L. Krzywicki: *Nasz nietzscheanizm, Prawda* 1894, nr 4.

[18] St. Brzozowski: *Filozofia Fryderyka Nietzschego, Przegląd Filozoficzny* 1912, zeszyt IV, str. 499.

[19] Sam Przybyszewski się w tym zorientował w późnej fazie swej działalności. We wstępie do wznowienia *De profundis* z r. 1922 zarzekał się, że nigdy nie był uczniem Nietzschego, że ci, co go nazywali w ten sposób, w istocie go szkalowali. Kwestionował także ideę Übermenscha, a swój entuzjazm wobec Nietzschego ograniczał tylko do uwielbienia dla jego wspaniałej niemczyzny i dytyrambicznego rozmachu. W ten sposób Przybyszewski nieświadomie przekreślił prawie całą swą twórczość.

[20] St. Brzozowski: *Echa artykułu „My młodzi". Replika, Głos* 1903, nr 5.

[21] Por. L. H. Morstin: *Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką, Museion* 1911, zeszyt II, str. 76—84. W podobnym duchu wypowiadał się w *Museionie* Br. Biegeleisen w artykule *Pragmatyzm Nietzschego* (*Museion* 1912, nr 12, str. 34—52). Autor, widząc zasadniczą dezaktualizację Nietzschego, nie odmawia mu całkowicie wartości, neguje przede wszystkim to, co dotąd było najpopularniejsze: ideę nadczłowieczeństwa.

[22] K. F. Wize: Wstęp do *Obrazów życia* E. Verhaerena. Poznań 1913, str. 10.

[23] T. Mann: *Doktor Faustus*, przekład M. Kureckiej i W. Wirpszy. Warszawa 1960, str. 81.

[24] Wystarczy przytoczyć taką choćby drastyczną enuncjację Nietzschego: „Oswojenie (kultura) człowieka nie sięga głęboko... Gdzie sięga głęboko, natychmiast staje się zwyrodnieniem (typ: chrześcijanin). Człowiek dziki (...) jest powrotem do natury — i, w pewnym znaczeniu, powrotem do zdrowia, uleczeniem z kultury..." (*Wola mocy*, przekład K. Drzewieckiego, Warszawa MCMXI, str. 377/378).

[25] St. Brzozowski: *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, str. 464.

[26] Oddziaływanie Bergsona na literaturę francuską szeroko ukazuje R. Arbour w książce *Henri Bergson et les lettres françaises*. Paris 1955. W Polsce silne zainteresowanie Bergsonem ujawniło się mniej więcej około r. 1910.

[27] Rozprawa Iwanowa drukowana była w odcinkach pism: *Nowyj Put'* (r. 1904) i *Voprosy Żyzni* (1905). Cytat z miesięcznika *Nowyj Put'*, luty 1904, str. 74.

[28] Por. A. Mommsen: *Feste der Stadt Athen im Altertum, geordnet nach attischem Kalender*. Leipzig 1898, s. 428—448.

[29] W. Iwanow: op. cit., *Novyj Put'*, sierpień 1904, str. 23.

[30] A. Biełyj: *Simvolizm*. Moskwa 1910, str. 50.

[31] J. Parandowski: *Juvenilia*. Warszawa 1960, str. 250.

[32] Fr. Nietzsche: *Ecce homo*. Warszawa MCMIX, przekład L. Staffa, str. 125.

[33] Zieliński był zresztą entuzjastą dionizyjskich studiów Iwanowa, który, jego zdaniem, łączył w sobie umiejętności filologa z zaletami poety i filozofa (por. *Eos* 1926, str. 208/209).

[34] Mniemania te z historycznego punktu widzenia były z pewnością słuszne. Przekonuje o tym lektura studiów religioznawczych — takich choćby, jak książka Frazera *Attis i Ozyrys* — o pogańskich kultach rozpowszechnionych w okresie, w którym kształtowało się chrześcijaństwo.

[35] W. Pater: *The Rennaissance* (1873). Cytuję z przekładu rosyjskiego S. Zaimowskiego, bez daty, str. 23.

[36] J. Iwaszkiewicz: *Książka o Sycylii*. Kraków 1956, str. 56. Wszystkie wspomnienia Iwaszkiewicza o Szymanowskim są w ogóle dla rozważanych tu spraw dokumentem wielkiej wagi.

[37] Pisze o tym m. in. St. Łobaczewska w swej monografii o Szymanowskim (Kraków 1950).

[38] I to zjawisko ma uzasadnienia historyczne, w ten sposób bowiem przedstawiano Chrystusa w sztuce wczesnochrześcijańskiej (por. V Molé: *Historia sztuki starochrześcijańskiej i wczesnobizantyjskiej*. Lwów 1931).

[39] J. Jedlicz: *Nieznanemu Bogu*. Warszawa 1912, str. 88.

[40] Por. analizę tego wiersza w monografii Cl. Davida: *L'oeuvre poétique de Stefan George*. Abbeville 1952, p. 345.

[41] Warto zaznaczyć, że motywy dionizyjskie występują w pierwszej ćwierci wieku u wielu kompozytorów — np.: u Debussy'ego (*Epigraphes antiques*), Roussela (*Bacchus et Ariadne*), Strawińskiego (*Święto wiosny*), a także w wielu dziełach Szymanowskiego.

[42] Zwrócił na to uwagę K. Wyka w związku z motywami folklorystycznymi w twórczości Czyżewskiego (por. *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959).

[43] Por. szkic J. J. Lipskiego *O poezji Tytusa Czyżewskiego*, *Twórczość* 1960, nr 6.

[44] Cytuję za książką E. Salina: *Vom deutschen Verhängnis. Gespräch an der Zeitwende: Burckhardt — Nietzsche*, Hamburg 1959, s. 50.

[45] Por. Z. Łempicki: Przedmowa do *Kultury Odrodzenia we Włoszech* J. Burckhardta. Kraków 1930, str. XVI/XVII.

[46] St. Przybyszewski: op. cit. str. 24.

[47] M. Janion: *Twórczość Krasińskiego do roku 1836 a problematyka ideowa romantyzmu*, w książce zbiorowej: *Zygmunt Krasiński. W stulecie śmierci*. Warszawa 1960, str. 215. Praca M. Janion zawiera niezwykle dużo cennych twierdzeń na temat romantycznego ujmowania historii.

[48] Por. M. Sobeski: *Kwiat złoty. Gobineau redivivus*. Poznań 1925.

[49] *Euforion*, opatrzony przez Kozickiego podtytułem *Dytyramb dramatyczny*, napisany został w r. 1914, opublikowany — we Lwowie w 1919.

[50] J. P. Sartre: *Situations*, II. Paris 1948, p. 138.

[51] Esej Langego drukowany był w tomie nowel *W czwartym wymiarze* (Kraków 1912), dlatego pewnie tak doszczętnie został zapomniany. Nawiasem warto zauważyć, że w wielu utworach funkcje przypisywane zazwyczaj Dionizosowi spełniali członkowie jego orszaku: Faun i Pan w pierwszym rzędzie. Toteż utwory takie (np. *Marchołt* Kasprowicza, *Śmierć Fauna* Czyżewskiego) należą do modernistycznego wątku dionizyjskiego. (Na esej Langego zwrócił mi uwagę Jacek Trznadel).

[52] Th. Mann: *Leiden und Grösse der Meister*. Frankfurt 1957, s. 218.

[53] A. Biełyj: op cit., str. 108.

[54] A. N. Benoit: *V ożidanii gimna Appolinu*, *Apollon* 1909, nr 1, str. 10.

[55] W. Iwanow: *Mysli o simvolizmie*, *Trudy i Dni* 1912, nr 1, str. 3—10.

[56] J. P. Sartre: *Baudelaire*. Paris 1947, p. 50.

[57] Z poematu prozą *Villes I*.

[58] Por. np. odpowiednie rozdziały książki M. Raymonda: *De Baudelaire au surréalisme*. Paris 1952, a także artykuł Z. Czernego: *Rozwój poezji francuskiej po 1900 roku*, *Nowy Przegląd Literatury i Sztuki*, 1921, z. 1—3, str. 111—159. Wpływ Bergsona na kształtowanie się tych tendencji wykazał R. Arbour w cytowanej już książce.

[59] Por. np. B. V. Michajlovskij: *Russkaja litieratura XX wieka*. Moskwa 1939.

[60] J. N. Miller: *O twórczość bezimienną i komunę duchową*, *Ponowa* MCMXXI, str. 66.

[61] K. Edschmid: *Frühe Manifeste*. Hamburg 1957, s. 21.

[62] Przekład K. F. Wizego. Czasem bywa inaczej, zależność przybiera taką formę, że świat jest jakby wpisany w poetę:

Vous existez en moi, fleuves, fôrets et monts,
Et vous encore, mais vous surtout, villes puissantes,
Où je sens s'exalter les cris les plus profonds
D'âge en âge sur la terre retentissante.

(*E. Verhaeren: L'Or*)

[63] Charakterystyczny jest w tym względzie wstęp L. Staffa do *Kwiatków św. Franciszka* (Lwów 1910). Staff poprzez rozważania o św. Franciszku formułuje te idee, które zwykle wyrażały się w metaforze dionizyjskiej.

[64] N. J. Abramowicz: *Czelowiek buduscago (Ocerk filosofskoj utopii Fr. Nietzsche)*, bez miejsca i daty, str. 50.

[65] Fr. Nietzsche: *Zmierzch bożyszcz*, przekład St. Wyrzykowskiego. Warszawa MCMX, str. 116.

[66] Fr. Nietzsche: *Wiedza radosna*, przekład L. Staffa. Warszawa MCMVII, str. 125.

[67] Nawet przecież rozważny Arystoteles połączenie to dopuszczał: „Niechże władza baczy na to, by żadna rzeźba, żaden obraz nie przedstawiał takich scen (nieprzyzwoitych — *M. G.*), chyba że chodzi o pewnych bogów, przy których święcie prawo pozwala i na żarty swawolne" (*Polityka*, tłum. L. Piotrowicz. Wrocław 1953, str. 267).

[68] Idea sztuki obrzędowej pojawiała się zazwyczaj w rozważaniach o dramacie i teatrze. Najczęściej zaś krystalizowała się pod wpływem teorii i praktyki Wagnera, który wówczas oddziaływał niezwykle silnie.

[69] Że tak jest w istocie, świadczą dwa współczesne głosy krytyczne o *Oziminie*. W pierwszym z nich G. Olechowski oskarżał Berenta wręcz o zdradę narodową (w piśmie *Przegląd Krytyki Literackiej i Artystycznej*, 1911, nr 39—41). Autor drugiego, K. Bukowski (w tomie *Sylwetki*, Lwów 1914), uwydatniając rolę metafory dionizejskiej odczytał *Oziminę* w całkiem innym duchu.

[70] A. Nowaczyński: „Skamander połyska, wiślaną świetlący się falą", *Skamander*, r. 1921, z. VII—IX, str. 301.

[71] J. Stempowski: *Literatura w okresie wielkiej przebudowy*. Wilno 1935, str. 16.

[72] J. Przyboś: *Cele i trafy Awangardy*, *Życie Sztuki*, r. 1939, str. 31/32.

Wojciech Natanson

PREKURSOR WSPÓŁCZESNOŚCI *

Nie pamiętam już, w siódmej czy szóstej klasie krakowskiego gimnazjum im. Sobieskiego, do którego chodziłem, objął lekcje logiki matematycznej niezwykły profesor: żywy, wrażliwy, niepodobny do któregokolwiek z innych — Leon Chwistek. Gwałtowny, impulsywny, wesoły, dowcipny, czasem nawet złośliwy — wykładał po trosze tak, jak się dyskutuje w kawiarni, w gronie przyjaciół. Nie lękał się pewnych ekstrawagancji, które u wielu z naszych kolegów wywoływały uśmieszki. Pewnego dnia o mało nie „wyzwał na pojedynek" jednego z uczniów, Bogu ducha winnego flegmatyka o bardzo nieśmiałym i niemal lunatycznym usposobieniu: tego właśnie chłopca ni stąd ni zowąd posądził o sprawkę graniczącą z brakiem szacunku, o żakowskie rzucenie nań kwiatem, którego się dopuścił ktoś inny.

Ale umiał porywająco i poetycko przedstawiać sprawy, które dla niematematycznych umysłów mogły się wydawać nierozwiązalne. Pamiętam, że dopiero Chwistek potrafił nas porwać dla spraw subtelnie przeprowadzonego dowodu matematycznego. Przez niego i dzięki niemu pojęliśmy istotę sylogizmu, perspektywy różnych systemów logistyki, fakt, że z fałszu może wyniknąć prawda, ale z prawdy nigdy nie wyniknie fałsz. Ten nauczyciel pozornie znajdujący się na antypodach instynktu wychowawczego — nauczył nas bardzo wiele.

Chwistek uważał się za ucznia mego ojca, na którego wykłady z fizyki matematycznej chodził w Krakowie, któremu dedykował jedną ze swych książek (choć w wielu sprawach się z nim nie zgadzał). Od dzieciństwa żyłem więc w podwójnym oddziaływaniu tego niezwykłego człowieka: jako jego uczeń — i syn jednego z jego profesorów. Zresztą wszyscy się wtedy znali w krakowskim światku, nazwisko Chwistka jako artysty i uczonego co chwila obijało się nam o uszy. Węzły zacieśniły się jeszcze bardziej, gdy jako młodziutki krytyk mogłem sąsiadować w krakowskim *Czasie* z Chwistkiem jako autorem fragmentów powieści *Pałace Boga*, drukowanej tam przez Krystynę Grzybowską. Niebawem, po przeniesieniu pisma do Warszawy, mogłem Chwistka prosić o współpracę. Pamiętam jeden z napisanych przez Chwistka szkiców, w którym nasz profesor porównywał niektóre umysły korzące się przed siłą pięści i faktów do

* Leon Chwistek: *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*. Wybrał i przedmową poprzedził Karol Estreicher. Warszawa, „Czytelnik", 1961; str. 250.

owych królów z Pisma Świętego, którzy dostali się do niewoli i okrutnie okaleczeni, z wyjętymi oczyma, bez rąk czołgali się pod stołami tyrana — by zdobyć okruchy jedzenia. Było to w przededniu drugiej wojny światowej jakby przeczuciem Quislingów.

Gdy dziś czytam na nowo *Wielość rzeczywistości* Chwistka, wznowioną w „Czytelniku" wraz z innymi szkicami, gdy przeżywamy rodzaj „renesansu" myśli tego pisarza (gdyż i pisma naukowo-logiczne ukazały się nakładem PWN) — odnoszę wrażenie, iż w dwudziestoleciu nie bardzo rozumieliśmy jego znaczenie, że nie bardzo umieliśmy je docenić. Uważałem się za ucznia Chwistka; niejednokrotnie cytowałem jego analizy estetyczne (np. szkic o przeżyciach artystycznych, drukowany w *Przeglądzie Współczesnym* w styczniu—marcu 1938, czy teorię „bezwładności środowisk" z eseju o „artystach i środowiskach", drukowanego w *Ateneum* w styczniu 1938), raz po raz powracałem do *Zagadnień kultury duchowej w Polsce* — a jednak chyba nie doceniałem tego, co w myślach rzuconych przez Chwistka można by nazwać pewnego rodzaju „prekursorstwem" wobec prądów współczesnej sztuki. Myśl artystyczna w Polsce lat dwudziestych była bardzo bujna, ilość indywidualności ogromna; to może tłumaczy fakt, iż obok autora *Tędy,* Tadeusza Peipera, który fascynował młodych poetów, obok S. I. Witkiewicza, który dzisiaj pierwszy dochodzi znów do głosu, obok Tytusa Czyżewskiego i Brunona Jasieńskiego zabrakło należytego miejsca dla człowieka, na którego jedni patrzyli z zainteresowaniem, inni (jak Witkiewicz) zacięcie z nim polemizowali, inni wreszcie skłonni go byli nie doceniać, gdyż uprzedzenie intelektualne kazało z niedowierzaniem patrzeć na logika, filozofa i psychologa zajmującego się malarstwem, eseistyką, estetyką czy teorią sztuki.

Tymczasem właśnie Chwistek dał pewien system pojęć estetycznych, w którym (z konsekwencją nie znaną od czasów Wyspiańskiego) mieściła się i jego własna praktyka artystyczna. Punktem wyjścia były pewne doświadczenia i badania psychologiczne. W roku 1908, w pracowni naukowej prof. Władysława Heinricha w Krakowie, 24-letni wtedy Chwistek wykonał szereg obserwacji w dziedzinie psychologii widzenia obrazów. Chodzi o to, że w obrazach przedstawiających pewne kształty dokonują się zmiany: np. znikają i pojawiają się pewne części obrazów, obrazy „powracają" itd. „Patrząc uważnie na pewne rysunki schematyczne widzimy, że mogą one np. przedstawiać bądź orła, bądź czarnoksiężnika. Jeśli ogląda się kontur jako czarnoksiężnika i przedłuży się czas trwania obserwacji, to można będzie stwierdzić, że czarnoksiężnik znika ustępując miejsca zarysowi orła, i tak na zmianę". „Jest to właśnie zjawisko periodycznych zmian obrazu, zmian, które są wyraźne, a nie są zależne od woli obserwatora..." Wyniki tych badań ogłosił Chwistek w 1909 r. w międzynarodowym Biuletynie Akademii Umiejętności w Krakowie, nie wyciągając z nich na razie żadnych wniosków teoretycznych. Jak słusznie pisze Karol Estreicher: „Szkoła Heinricha reprezentowała eksperymentalną psychologię o typie pozytywistycznym, odsuwającym na plan dalszy badania w zakresie artystycznym i humanistycznym". A więc „i Chwistek nie wyciągnął w swej pracy wniosków z odkryć, których dokonał jako młody doktor filozofii: że istnieje zmienność rozumienia konturu, plamy, rysunku, że w tym samym przedstawieniu (pod warunkiem, że nie jest pełne) możemy zobaczyć rozmaite przedmioty". Wolno jednak wyobrazić sobie, że w ciągu dziesięciolecia następnego młody artysta-filozof

gorączkowo poszukiwał rozwiązania niepokojących go pytań. Próbował pogodzić w sposób konsekwentny i wolny od sprzeczności własne, bardzo silne przeżycia, wywołane dziełami sztuki najróżniejszego typu: zarówno sztuki prymitywnej, jak i tej, którą definiował jako naturalistyczną, a także psychologiczno-impresjonistycznej i wreszcie wizyjnej. W wielu różnych późniejszych esejach Chwistka odnaleźć można ślady owych przeżyć, wywołanych tak różnorodnymi impulsami. A umysł jego, przeniknięty potrzebą wyjaśniania zjawisk, nie godził się na rezygnację z potrzeby uporządkowania zjawisk estetycznych. Wyjaśnienie znalazł w stworzonej przez siebie teorii o wielości rzeczywistości w sztuce: istnieje kilka różnych typów patrzenia na świat, którym odpowiada kilka typów sztuki. Pluralizmowi sztuki odpowiadać będzie jednolitość życia, jeśli ocalimy ją przy pomocy „zasady konsekwencji", to jest wprowadzimy postulat wierności artysty wobec przyjętych przez siebie założeń. Ta wierność niejako wyróżnia artystę od nieartysty; ona pozwala ocenić, czy utwór jest dziełem sztuki, czy nim nie jest (i w jakim stopniu). Osiąga w ten sposób Chwistek dwa cele bardzo doniosłe z punktu widzenia współczesnej estetyki: po pierwsze unika „nietolerancji" wyrzucającej poza obręb sztuki wszystkie te zjawiska, które nie są zgodne z przyjętym przez dany prąd (czy epokę) systemem pojęć, po wtóre unika „agnostycznej", a nawet „nihilistycznej" postawy, stwierdzającej, że wobec chaosu faktów artystycznych nie można przyjąć żadnych obowiązujących zasad. Zasady te — wedle Chwistka — istnieją, ale trzeba je rozpatrywać zgodnie z danym systemem pojęć, a więc „dialektycznie" (jakby można było powiedzieć), nie absolutnie.

Czy to znaczy, że sam Chwistek rezygnował z własnych, osobistych i subiektywnych poglądów na sztukę? Nic podobnego. Autor *Wielości rzeczywistości w sztuce* był zwolennikiem owego czwartego z zasadniczych typów twórczości artystycznej, który — wedle niego — odpowiadał „rzeczywistości wizji". Chwistek nie był, ściśle biorąc, umysłem historycznym; niemniej znał dobrze i uwzględniał w swym rozumowaniu zasadnicze procesy rozwoju kultury. „Rzeczywistości popularnej" odpowiada wedle niego sztuka prymitywna, okresowi rozwoju fizyki nowoczesnej — wielka epoka „naturalistycznego" (tj. zgodnego z prawami fizyki) malarstwa renesansowego, odkryciom psychologicznym — okres impresjonizmu, a współczesnej rzeczywistości — to, co można by nazwać (choć Chwistek tego słowa nie używa) kreacjonizmem artystycznym, czyli tworzeniem wedle nowoodkrywanych swoistych praw sztuki — praw wyróżniających ją od zjawisk innego typu. Prekursorem, obrońcą, apologetą tego ostatniego kierunku (ale jako prądu organicznie wyrosłego z poprzednich i korzystającego z całego ich dorobku) był Chwistek. Poświęcił mu swe siły jako teoretyk i praktyk: w swych obrazach czy próbach powieści.

Zdaje mi się, że pewne niejasności i wahania terminologiczne Chwistka dotyczące tego właśnie typu twórczości stały się przyczyną, że ani współcześni, ani następcy nie potrafili go należycie docenić. Chwistek mówił w 1918 r. w szkicu *Wielość rzeczywistości w sztuce*, drukowanym w *Maskach*, m. in. o „rzeczywistości wizjonerów", której odpowiadałby jako kierunek artystyczny — „futuryzm". Tymczasem, jak wiadomo, wizje mogły być też udziałem np. impresjonistów, skoro ich zjawianie się łączy się bardzo ściśle z podświadomością, światem halucynacji i snów. Z drugiej znów strony nie każdy „futurysta" był wizjonerem — przeciwnie, w Awangardzie można mówić o niejednym

wypadku sztuki konstrukcyjnej i intelektualnej (ten typ przeważał przecież wśród poetów „Zwrotnicy", a szczególnie w poezji Tadeusza Peipera). Już to samo musiało utrudniać porozumienie Chwistka z takimi umysłami, jak przywódcy naszej Awangardy.

Chwistek zmodyfikował potem swą terminologię. Na pierwszy plan wysunął zamiast „wizjonerstwa" sprawę artystycznej „konstrukcji" — i znalazł się w ten sposób niedaleko współczesnej idei „kreacjonistycznej". W marcu 1920 roku tak definiował pojęcie formizmu: „Istnieją gatunki sztuki zupełnie niezależne od pojęcia treści, a mianowicie muzyka, sztuka ornamentacyjna, a poniekąd także architektura... Inaczej przedstawia się sprawa w poezji, malarstwie i rzeźbie. Pomimo wszystko, co pisano o tendencji tych sztuk do zrównania się z muzyką, nie da się zaprzeczyć, że nie mogą one oderwać się w zupełności od treści... Natomiast sztuki te rozporządzają środkami, przy pomocy których można treść tak dobrać, ażeby wrażenie artystyczne płynące z doskonałej formy nie tylko nie zostało umniejszone, ale w swoisty sposób do ostatecznych granic spotęgowane". Ilustruje to Chwistek porównaniem poezji z nauką: „Podczas gdy logik zmienia formę, ażeby dotrzeć do niezmiennej treści, poeta zmienia treść, ażeby uzyskać doskonałą, a więc nie dopuszczającą żadnej zmiany formę". Ideę tę nazwał Chwistek „przezwyciężaniem treści przez formę", a jako jej przykład, niemal doskonały, podawał poezję Tytusa Czyżewskiego. Podobnym celom służyć miała w malarstwie stworzona przez Chwistka teoria „strefizmu", a wystarczy obejrzeć niektóre obrazy artysty, by zrozumieć, że „treść" obrazu (np. „dancing", „jezioro" itd.) służy właśnie uwydatnieniu tego, co można by nazwać „grą" czy „muzyką" kształtu formalnego. Podobnie wyobrażał sobie Chwistek rozwój architektury (o której pisał w *Nowej Sztuce* w 1921) czy teatru. To ostatnie zjawisko wydaje się szczególnie charakterystyczne, jeśli chodzi o estetyczną myśl Chwistka i jej aktualność. „Wydaje mi się, że metoda, jaką posługiwałem się w artykułach o malarstwie i poezji, może i w tym wypadku oddać pewne usługi. Metoda ta polega na tym, że odrzucamy dociekanie nad istotą formy i jej stosunkiem do treści jako z natury rzeczy bezpłodne, poszukujemy natomiast jasnych i prostych kryteriów, które pozwalają nam odróżnić dzieła oparte na prymacie formy od dzieł pozostałych... Jeśli mam odpowiedź na pytanie, czy dany aromat uważam za dobry, nie zastanawiam się nad tym, jakie problemy poruszono, nie zajmuję się analizą psychologiczną osób itp., ale przebiegam w myśli poszczególne sceny i pragnę je ocenić jako takie, a więc niezależnie od scen poprzedzających i tych, które po nich następują".

Chwistkowi chodziło o teatr dający wrażenie podobne, jakie ma podróżny przybywający do nieznanej miejscowości, gdy „wytwarza się osobliwy sposób patrzenia, zbliżony do tego, z jakim mamy do czynienia we śnie", albo też gdy czytamy pierwsze rozdziały nie znanej nam powieści. „W dobrym dramacie poszczególne sceny powinny być zbudowane w ten sposób, żeby ich wartość estetyczna nie zależała od znajomości scen pozostałych. Pomimo to powinny tworzyć jednolitą całość". Z tego wysnuwa Chwistek wniosek, że „należy usunąć jedność osób i akcji", a przede wszystkim „usunąć bohatera", gdyż, jak żartuje, „ta sama osobistość, plącząca się po scenie od początku do końca i narzucająca nam swoje osobiste sprawy z całą bezwzględnością, jest o wiele zjadliwsza od tych jegomościów, którzy na wizycie pragną opowiadaniem anegdot lub własnych przeżyć trzymać na uwięzi uwagę wszystkich obecnych". Nietrudno dostrzec,

że owe teorie Chwistka są bardzo bliskie pewnym zjawiskom współczesnego dramatu, jak np. sztuki Ionesco (zwłaszcza *Łysa śpiewaczka*), Audibertiego, Różewicza *(Kartoteka)* czy Mrożka *(Policjanci, Indyk)*, a nawet Becketta *(Ostatnia taśma)* lub widowiska J. Polierego. Chwistek rzucał nawet projekt zastosowania do widowiska teatralnego „zasady strefizmu", która nakazuje dzielić pole widzenia według jakości kształtów, barw, tempa zdarzeń itp. „Wyobraźmy sobie scenę podzieloną na część jasną i ciemną. Niezależnie od tego możemy odróżnić część czerwoną, niebieską, żółtą itd. Niezależnie od barw możemy wprowadzić strefę przedmiotów wydłużonych, strefę kanciastą, strefę krągłą, strefę zdarzeń błyskawicznie szybkich, strefę nieruchomą lub prawie nieruchomą i strefy pośrednie. Możemy wprowadzić przenoszenie się przedmiotów z jednej strefy do drugiej, połączone z nieodzownym odkształceniem".

Chwistek był konsekwentnym zwolennikiem światopoglądu racjonalistycznego. Płomiennie, z ogromną namiętnością i nieustępliwością bronił nauki współczesnej przed tym, co nazywał „inwazją metafizyki". „Racjonalistów jest u nas wielu, a trzeba, żeby ich było jak najwięcej" — powiedział w 1927 roku w wywiadzie dla *Gazety Literackiej* przeprowadzonym przez Witolda Zechentera. „Przeżywamy okres bezprzykładnego rozrostu irracjonalizmu" — zaczynał swój wstęp do książki *Granice nauki*. 10 lat później pisał: „Ścisłe myślenie, oparte na zasadzie konsekwencji jest kozłem ofiarnym, na którym skupiły się wszystkie klęski naszych czasów... Historia kultury duchowej ludzkości da się sprowadzić do walki między wiarą w twórczą potęgę ścisłego myślenia a zwątpieniem i bezwładnym ukorzeniem się przed nieodpowiedzialnym obłędem fantastów, którzy nigdy nie próbowali rozwiązać jakiegokolwiek zagadnienia konkretnego i zrezygnowali z rozkoszy przezwyciężania rzeczywistych trudności". Chwistek walczył jednak i na „drugim froncie": równolegle z rozrostem tendencji irracjonalistycznych w nauce i polityce dostrzegał inwazję ciasnych pojęć utylitarnych w sztuce i dążeń do nadania jej „sensu informacyjnego". Już sama logiczna zasada konsekwencji nakazywała walczyć z tym „źle umieszczonym" racjonalizmem. „Trudno sobie wyobrazić coś bardziej paradoksalnego" — notuje Chwistek w roku 1937 w eseju *Zagadnienie fachowości w sztuce (Przegląd Współczesny,* nr 10(186). „W sprawach gospodarczych i politycznych spotykamy się raz po raz z fantazjami, które wyglądają na majaczenia grafomanów, a na wystawach obrazów słyszymy jedynie zdania sprawiedliwe, obiektywne i zimne... Ludzkość wpadła w jakieś chorobliwe zamieszanie pojęć, które każe jej sprawy kuchenne traktować w sposób artystyczny, a sprawy artystyczne w sposób kuchenny". W kapitalnym eseju o przeżyciach artystycznych *(Przegląd Współczesny,* styczeń—marzec 1938) opowiadał Chwistek o pewnym starszym panu, z którym zwiedzał ruiny zamku tynieckiego: „Był w powietrzu zapach łąk kwitnących i cisza kładącej się do snu natury. Na horyzoncie grały kobalty i złoto zatopione w szafirach. Z fragmentów historii starożytnego klasztoru wynurzała się groza zdarzeń skazanych na niebyt wieczysty. Wówczas pan starszy rzekł: »Ale, panie, wówczas to panie, budowano uczciwie. Patrz pan, jakie grube te mury, jaka uczciwa robota«.

Zaiste przeżycia jego były na pewno silniejsze niż te, których dostarczały mu dzieła sztuki — bo nimi nie zajmował się wcale".

Leon Chwistek umarł w sierpniu 1944 roku, nie doczekawszy się powrotu do kraju. Myśl jego nareszcie do nas zawitała, dzięki dwu wyborom szkiców. Ten,

który się ukazał w „Czytelniku", ze wstępem prof. Karola Estreichera, obejmuje tylko część pism artystyczno-literackich; te mianowicie, które dotyczą „wielości rzeczywistości" i konsekwencji tej teorii. Znalazły się tu także fragmenty powieści Chwistka. Pięknie wydany tom z wybornymi reprodukcjami, ze wstępem napisanym przez przyjaciela, ucznia i znawcę może oddać bezcenne usługi. To samo dotyczy pism filozoficzno-logicznych, przygotowanych przez prof. K. Pasenkiewicza. Ale wydaje się ważne, by uzupełnić te edycje innymi jeszcze pracami. Chodziłoby mi szczególnie o wspomniane wyżej *Przeżycia artystyczne*, dalej o szkic *O artystach i środowiskach*, oraz o *Zagadnienie fachowości w sztuce*. A także: o piękne, gorące artykuły czy szkice, które się tuż przed wojną ukazywały w czasopismach.

Jako argument za takim przedsięwzięciem niech posłużą spostrzeżenia samego Chwistka: „...nigdzie życie środowisk twórczych nie było tak krótkie jak w Polsce. Niemal zawsze kończyło się na tym, że całą sprawę brała w ręce zagranica i ona dopiero doprowadzała ją do końca... — środowisko niskich temperatur stworzone przez Wróblewskiego i Olszewskiego przeszło rychło w stan nieczynny... To samo było ze środowiskiem psychologicznym założonym przez prof. Heinricha. Wielki romantyczny teatr, stworzony przez naszych poetów, zostawiliśmy na boku... To samo zrobiliśmy z formizmem, który mógł się rozwinąć w renesans sztuki. Myślę, że tę gorzką prawdę powinniśmy wreszcie uświadomić sobie i zabrać się do rewizji tego aparatu pojęciowego, który nam zgotował tak ciężkie klęski. Rrzecz jasna, iż nie idzie tu o przesądy lokalne — na te same niebezpieczeństwa narażone są wszystkie środowiska. Idzie o to, że my jesteśmy osobliwie wrażliwi i pochopni do depresji".

Wojciech Natanson

„PIOŁUNOWE ZIELE"

Anna Kamieńska. *Piołunowe ziele.* Wybór rosyjskiej liryki ludowej. Warszawa. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 189, 3 nlb.

1

Jednostronnością odznaczały się dotychczas nasze zainteresowania ludową pieśnią rosyjską. Główną uwagę badaczy i poetów przyciągała, niemal niepodzielnie, tak zwana epika bylinna, może dlatego, że nie ma w polskiej literaturze ludowej podobnego typu utworów.

Badaniem bylin zajmowali się znakomici uczeni, przede wszystkim Aleksander Brückner w *Historii literatury rosyjskiej* (1922) i w kilku późniejszych esejach, Julian Krzyżanowski w książce *Byliny. Studium z dziejów rosyjskiej epiki ludowej* (1934), wreszcie Kazimierz Moszyński w drugiej części wielkiego dzieła *Kultura ludowa Słowian* (1939).

Osobliwy artyzm bylin nęcił także poetów. Pierwsze próby przekładów wyszły spod pióra Lucjana Siemieńskiego w 1835 roku. Niemal w sto lat później Tadeusz Łopalewski wydał wiązankę swych tłumaczeń: *Dawne wiersze ruskie,* Wilno 1933. W 1955 r. Marian Jakubiec ogłosił w Bibliotece Narodowej z rozległym wstępem wybór bylin w przekładach trzech poetów: Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego, Tadeusza Łopalewskiego i Tadeusza Chróścielewskiego. Wreszcie ostatnio PIW wydał *Byliny* (wybór) w przekładzie Tadeusza Mongirda. Byliny nie tylko przyciągały, ale i odstraszały poetów. Oto co pisał Julian Tuwim, autor wielu kongenialnych przekładów z poezji rosyjskiej: „...bylin, cudownych bylin nie tknąłem. Dlaczego? Odpowiedź jest prosta: dlatego, że są one nieprzetłumaczalne".

Natomiast druga strona ludowej poezji rosyjskiej, liryka, została nie tknięta, chociaż ze wszech miar zasługuje na zainteresowanie. Warto na tym miejscu powołać się na zdanie Kazimierza Moszyńskiego, który w wymienionym tu już dziele *Kultura ludowa Słowian* podkreśla uderzającą różnicę między artystycznym poziomem literatury ustnej Słowiańszczyzny zachodniej z jednej i słowiańskiego Wschodu z drugiej strony. Według tej oceny, na obszarze całej Słowiańszczyzny zachodniej „głębsze wartości literatury ustnej uległy niezaprzeczonej dekadencji", do tego stopnia, że „między Łużycami, Czechami i Polską a głębszymi Bałkanami i Wielkorusią wytworzyła się pod względem artystycznego poziomu ludowej literatury różnica bardzo głęboka, pod niejednym względem sprawiająca wrażenie nieomal przepastne".

W tym stanie rzeczy próba wyboru rosyjskiej liryki ludowej w polskim przekładzie okazuje się jak najbardziej celowa, a jej znaczenie — sądzę — nie powinno być mniejsze od prób przyswajania bylin.

Jest to trzecie z kolei doświadczenie Anny Kamieńskiej z zakresu folklorystyki poetyckiej narodów słowiańskich. Poprzednio ukazały się: najpierw wybór bułgarskiej pieśni ludowej *Oj lesie, lesie zielony,* PIW 1956 (współautorstwo z Janem Śpiewakiem), następnie *Czeska i słowacka pieśń lu-*

dowa, Biblioteka Narodowa, Ossolineum 1960.

2

Piołunowe ziele. Skąd ten intrygujący, gorzki tytuł? Poetka wyjaśnia to następująco: „Rosyjska liryka ludowa jest w tonie smutna i tragiczna, gorzka, piołunowa". Powołuje się przy tym na charakterystyczne zdanie Puszkina: „My wszyscy śpiewamy ponuro — od woźnicy do największego poety".

Istotnie, niemało piołunowych motywów rozsianych wśród pieśni: „Ani trawki w polu, ni murawki, ni powoja, — jeno się rodziła ta trawa piołunna, zgryzota moja"; „Wzejdźże, ma żałości, czarnym czarnobólem, — Czarnym czarnobólem, gorzkim piołunem"; „Ponad ciebie, piołunowe ziele, — Nie ma większej gorzkości".

Jest to jedna, niewątpliwie ważna struna. Ale jest także jej przeciwwaga — radość życia. Tragizm graniczy z humorem, smutek z zawadiactwem i poczuciem siły, rozpacz z radosną miłością do życia — potwierdza autorka w przedmowie. I oczywiście nie pomija takich przeciwstawnych powiązań, jest ich jednak mało, gdyż doraźna radość życia, wesela i zabawy wyrażała się w okolicznościowych krótkich przyśpiewkach (podobnie jak u nas), tak zwanych czastuszkach, które, będąc co najwyżej pograniczem liryki, nie weszły do wyboru.

Pieśń obrzędowa, która właściwie pozostaje poza granicami podziału na epikę i lirykę, przedstawiona została w sposób przykładowy: jedna kolęda i jedna „wiośnianka". W kolędach (oczywiście świeckich, których nie należy mieszać z pastorałkami) bywa najwięcej szczątków pradawnej poezji słowiańskiej, jak również najwięcej zachowanych podobieństw. Wybrana przez Kamieńską kolęda przypomina też w ogólnym schemacie nasze stare kolędy typu „rycerskiego", jak kolęda Zajcowica z 1544 roku, odkryta niedawno przez Rombowskiego, lub „dworska" kolęda Zoriana Dołęgi Chodakowskiego. I tutaj jest trzem, siedle, czyli dwór, gospodarz, gospodyni (nasza krasna pani), dzieci gospodarza (u nas — krasny syn i nadobna dziewczyna). W naszych kolędach powtarza się refren „hej leluja" lub „alleluja", w rosyjskiej „winogradzie kraśny, zielony mój", co ma swój odpowiednik w naszych pieśniach-wiośniankach: „pod winem, pod winem, pod zielonenkim winieńkiem".

Liryka życia rodzinnego obejmuje bytowanie chłopskie od kolebki do mogiły. Motyw głodnych dzieci: „Za matką jeno śledzą — Suche słomeczki jedzą" (u nas: „Przy potoczku siedzą — drobny piasek jedzą"). Niemowlę już w kołysce traktowane jest jako przyszła siła gospodarcza: „Śpij, śpij, usypiaj — Do bron się pokwapiaj" (u nas: „Możesz mi się przydać — W pole gąski wygnać"). Skarżąca się sierotka odwołuje się do ptaszka: „W lesie, w sennym lesie — Tam słowiczek śpiewa — Tam gorzka kukaweczka kuka" (u nas: „Śpiewaj ptaszku w lasku, ino nie nade mną"). Można by dalej ukazywać podobieństwa i zbieżności. Najwięcej ich jednak, poza pieśniami obrzędowymi, w liryce życia rodzinnego. Mniej ich w erotykach. Ale i w tym zakresie raz po raz zastanawia zadziwiające pokrewieństwo, np. między piosenką o kaczorach a naszą „lipką", tą, którą wymienił Łukasz Górnicki w *Dworzaninie.*

A po strumieniu płyną kaczory,
Płyną kaczory, a ogoniaste,
A ogoniaste, całe pasiaste (...)
To nie kaczory, to nie pasiaste,
To kawalery, to nieżeniate.

A w naszej piosence:

Z tej ta strony jeziora
Stoi lipka zielona.
A na tej lipie, na tej zielonej,
Trzej ptaszkowie siadają.
A nie są to ptaszkowie,
Tylko kawalerowie.

Ciekawe są podobieństwa, można by o nich napisać studium porównawcze. Ciekawsze jednak okazują się odrębności, zwłaszcza w efektownych przenośniach pieśni dziewczęcych i w obrazach przyrody. Nie darmo pisze Kazimierz Moszyński: „Zwłaszcza Słowianie wschodni celują w mistrzowskim stosowaniu tych efektów. Ich paralelizmy niejednokrotnie świadczą o takiej bezpośredniości, świeżości i szczerości tzw. odczuwania przyrody, że niejeden spośród naszych — zwłaszcza dzisiejszych — poetów mógłby im po-

zazdrościć tych zalet" (*Kultura ludowa Słowian*, s. 1370). *Piołunowe ziele* jest pełnym potwierdzeniem powyższej opinii.

Bogato reprezentowany jest w książce dział pieśni historycznych, które słuszniej można by nazwać dumami na tle bądź ściśle określonych, bądź nieokreślonych wydarzeń dziejowych. Wszystkie one, niezależnie od szerszego lub węższego ujęcia epicznego, przesycone są wysoką temperaturą emocjonalną, przez co zbliżają się do liryki.

Przejmujące są dumy kozackie. Patronuje im cichy Don, ojciec, nazywany też Donem Iwanowiczem. Gorzkie to pieśni, piołunowe, pieśni nostalgii, przeczucia śmierci w obcym kraju, refleksji wcale nie bojowej, np.:

Czym to nasza sławna ziemia rozorana?
Nie sochami sławna ziemia nasza rozorana,
nie pługami —
Rozorana nasza ziemia końskimi kopytami,
A zasiana sławna ziemia kozackimi
głowami...

W pieśniach historycznych przewijają się imiona przywódców powstań chłopskich: Stiepana Razina i Jemieliana Pugaczowa, oraz carów: Iwana Groźnego i Piotra Wielkiego, ocenianych przez pieśń ludową raczej dodatnio.

Antologia kończy się wyborem pieśni rekruckich i pieśni o doli żołnierskiej, pojmowanej jako najsroższa niewola:

Ponad ciebie, piołunowe ziele,
Nie ma większej gorzkości,
Ponad ciebie, służbo carska, żołnierska,
Nie ma cięższej ciężkości.

3

Klasyfikacja pieśni ludowych zawsze sprawiała poważne trudności. Główny kłopot to brak logicznego sprawdzianu, który pozwoliłby na podział utworów bez reszty. Nie wystarcza np. podział na pieśni obrzędowe i inne, podział najprostszy, ale zawodny, gdyż dział pieśni „innych" domaga się znowu osobnej klasyfikacji, której nie rozwiąże często stosowany podział na pieśni powszechne i „inne" albo miłosne i inne, z podobną wątpliwą pozostałością.

Anna Kamieńska, ograniczając się ogólnie do liryki, nie próbowała wyodrębniać poszczególnych jej działów według jakiegoś schematu klasyfikacyjnego, uniknęła podziału na części, które, tak czy inaczej, sprawiałyby raczej wrażenie przygodnego i zapewne niezadowalającego zestawu. Rezygnując ze specjalistycznego przeglądu, autorka skorzystała z jedynego, jak najbardziej słusznego poetyckiego sprawdzianu selekcji, sprawdzianu artystycznej wartości. Dzięki temu, mimo różnorodności materiału folklorystycznego, powstała jednolita książka poetycka.

Niełatwe było zadanie poetki. Kanon artystyczny rosyjskiej pieśni ludowej tym przede wszystkim różni się od kanonu polskiego i w ogóle zachodnio-słowiańskiego, że nie zna hegemonii rymu. Gdy u nas rym wysunął się na miejsce naczelne, osłabiając znaczenie innych środków artystycznych, jak powtarzanie, układ paralelny, to w ludowej poezji rosyjskiej, działając sporadycznie, przygodnie, nieobowiązująco, jest tylko tolerowanym, podrzędnym elementem wypowiedzi poetyckiej. Wskutek tego odmienny jest charakter frazy poetyckiej, u nas aż do przesady uzależnionej od rymu. W tych warunkach znalezienie odpowiednika polskiego dla tekstu rosyjskiego wymaga nadzwyczajnej czujności. To delikatna sprawa. I jak przekazać tonację ludową, a nie wpaść w wulgarną stylizację? Gdzie i w jakim stopniu archaizować, gdzie wprowadzić ujęcie gwarowe? A nade wszystko troska, by w trakcie tych zabiegów nie zatracić tego, co najważniejsze — poezji.

Anna Kamieńska sprostała tym trudnym zadaniom. *Piołunowe ziele* w najwłaściwszy sposób wprowadza czytelnika w dorobek ludowej liryki rosyjskiej, nie tylko jako przykładowy zbiór materiału folklorystycznego, lecz przede wszystkim tym, co w danym zakresie jest najważniejsze — samą rzeczą poetycką.

4

Recenzję o *Piołunowym zielu* pragnę zakończyć notatką informacyjną o rosyjskim przekładzie polskich pieśni ludowych. Chodzi o zaznaczenie wzajemności zainteresowań, a także i o ten wzgląd, że publikacja rosyjska bodajże uszła uwagi naszych folklorystów.

Mam na myśli wydawnictwo *Polskije*

pieśni narodnyje i rewoliucjonnyje (Gosudarstwiennoje Izdatielstwo Chudożestwiennoj Litieratury, Moskwa 1954). Książkę opracował znany badacz związków między folklorem polskim i rosyjskim, Walerian Arcimowicz, członek redakcji czasopisma *Literatura Radziecka*.

Zgodnie z tytułem książka dzieli się na dwie główne części. W sumie zawiera 200 pieśni, z czego na dawną ludową twórczość przypada 150, a reszta — to pieśni „walki i zwycięstwa" od 1794 roku do współczesności.

Przyjrzyjmy się wyborowi i przekładom. Zaczyna się od epiki. Wprawdzie zabytki naszej epiki ludowej zachowały się w nielicznych i bardzo rozbitych szczątkach, utrudniających poznanie i ocenę ich właściwego kształtu artystycznego, i nie stanowią okazów epiki pełnej *(sensu stricto)*, jak byliny lub jugosłowiańska pieśń bohaterska, ale posiadają niejedną cechę odrębną, niejeden ślad oryginalności, świadczący o wysokim poziomie ludowej twórczości poetyckiej w dawnych czasach.

Zapewne nieprzypadkowo otwiera książkę pieśń z pogranicza polsko-ukraińskiego o matce, która w niewoli tatarskiej poznaje swoją córkę: *Czemu kury nie piejecie*. Pieśń ta, zapisana przez Wacława z Oleska w jego *Pieśniach ludu galicyjskiego* z 1833 r., powtórzona przez K. W. Wójcickiego w *Pieśniach ludu Białochrobatów* z 1836 r. posiada odpowiednik w języku ukraińskim i może być uważana za wspólne dziedzictwo artystyczne ludu polskiego i ukraińskiego. Podobny rodowód polsko-ukraiński posiada duma o Panu Kaniowskim, znana także pod nazwą pieśni o Bondarównie. Te pieśni pogranicza, ciekawe jako dokumenty współżycia kulturalnego dwóch sąsiednich narodów, nie są jednak przykładami czysto polskiej twórczości ludowej. Jeżeli chodzi o motyw turecko-tatarski, słusznie przez autora antologii wysuwany na czoło, jako wskazówka chronologiczna, to dobrze to zadanie spełnić mogła pieśń śląska o dzieciach powracających z niewoli tureckiej, jedna z najciekawszych i najlepiej zachowanych opowieści epicznych zapewne z XVII wieku. Ale o brak tej pozycji nie możemy się wadzić z Arcimowiczem.

Ważne to, że autor nie pominął głównych ballad, klasycznych zabytków epiki ludowej. Nie moglibyśmy sobie wyobrazić antologii bez pieśni o *Pani, która zabiła pana*, bez *Podolanki* lub ballady o *Królu i krakowiance*.

Żałować natomiast wypada, że nie ma w książce wspaniałej tragikomicznej ballady o wyprawie pana do młyna *(U młynarza Marcina)*. Utwór ten bardziej niż jakikolwiek inny z działu epiki ludowej nadaje się do „reprezentacji na zewnątrz".

Nie można jednak pogodzić się z brakiem pieśni *O turze, co złote różki ma*. Z wielu względów pozycja ta byłaby konieczna w antologii. Jeden z najstarszych zapisów, symboliczny wkład Zoriana Dołęgi Chodakowskiego do etnografii polskiej, bardzo cenne znalezisko o niewątpliwych powiązaniach ze starą, średniowieczną, jeszcze świecką kolędą ludową. Życie wczesnofeudalne bije z tej pieśni przeznaczonej dla żony jakiegoś wielmoży lub wybitnego rycerza. Splot konwencji złota i symbolu, tak znamienny dla średniowiecza. Pieśń obrzędowa zwraca się do „krasnej pani" — z życzeniem pojmania symbolicznego zwierza tura ze złotymi rogami. Analogiczne motywy spotykamy w bylinach.

Ta pretensja w niczym nie osłabia dobrego wrażenia, jeżeli chodzi o wybór tekstów. Spotykamy w książce najznakomitsze utwory ludowe, że wymienię dla przykładu znane powszechnie: *Gdybym ci ja miała skrzydełka jak gąska, Kalina, Lipka* (wymieniana przez Górnickiego w *Dworzaninie), Nie odjeżdżaj ode mnie* itd. Szeroki zakres buntowniczych pieśni pańszczyźnianych dobrze wprowadza w atmosferę walk społecznych. Nie pominięto też pieśni obrzędowych i tanecznych oraz humoru i satyry. Uwzględnione zostały wszystkie rodzaje poetyckiej twórczości ludu polskiego.

Do pracy przekładowej zgromadził Arcimowicz, jako autor i redaktor antologii, wielu poetów. Jest ich trzydziestu. Oczywiście tylko niektórzy z nich znają język polski. Inni posługiwali się tzw. rybkami. Najwięcej tekstów dostarczyli: Pawłowa, Arcimowicz i Martynow. Tłumaczyli także: Aksenowa i Akseniewa, Żimow i Żarow, Biełoj i Sitkowski, Dolinow i Żurawlew.

Druga część książki jest przejściem od folkloru do pieśni „masowej" — historycznej, żołnierskiej, powstańczej,

rewolucyjnej, agitacyjnej. Pomyłkowo dostała się tam rzekoma pieśń o Kostce Napierskim, będąca właściwie nieodpowiednią przeróbką znanej pieśni o Drewiczu.

Autor antologii zgromadził najpiękniejsze polskie śpiewy rewolucyjne. Sięgnął do historycznych już dziś pozycji H. Krzyżanowskiego, którego przekłady *Czerwonego sztandaru* i *Warszawianki* cieszyły się swego czasu ogromną popularnością wśród rosyjskich rewolucjonistów. Nie zapomniał o *Mazurze kajdaniarskim* Waryńskiego. Dobry wybór pieśni z lat 1905—1909, wśród nich *Łodzianka*. Słusznie spotykamy *Okę* Leona Pasternaka. Przecenił jednak Arcimowicz rzekomą „masowość" różnych „śpiewów współczesnych" opracowanych przez Stillera, Gruszczyńskiego, Fiszera, Lewika.

Stanisław Czernik

SPOKÓJ I ZAMYŚLENIE

Janina Brzostowska: *Zanim noc*. Warszawa, PIW, 1961; str. 54.

Janina Brzostowska zdobyła sobie nazwisko poetyckie w latach międzywojennych. Jej liryki operujące wypróbowanymi i powszechnie stosowanymi środkami artystycznymi cechował nurt refleksji, charakterystycznej dla pewnego typu twórczości. Nie było tu wielkich zmagań i pokus wielkich poszukiwań. Było szczere i jakże przy tym — w istocie — ambitne pragnienie wypowiedzenia i przekazania czytelnikowi najistotniejszych treści własnych przeżyć.

Brzostowska debiutowała w latach wcale nie sprzyjających spokojnej artystycznej kontemplacji. I oto poetka predestynowana z natury raczej do wyrażania uczuć kruchych, delikatnych, przeżyć wewnętrznych i bardzo osobistych — skierowała swą uwagę w stronę problemów społecznych, tak wydawałoby się dalekich od kręgu jej artystycznych zainteresowań. Zainteresowanie tymi problemami wzbudziło się jednak w niej nie pod wpływem mody panującej w niektórych kawiarniach literackich. Jeśli te społeczne sygnały poczęły odzywać się na kartach jej tomików, stało się to na skutek wrodzonej wrażliwości i intuicji poetyckiej autorki, która potrafiła wyczuć najbardziej istotne i dramatyczne znamiona epoki.

Typowym jednak rysem jej twórczości pozostało spokojne, refleksyjne zamyślenie, obserwacja świata widzialnego i świata przeżyć wewnętrznych i dawanie poetyckiego wyrazu jakimś sprawom rozgrywającym się w tych światach. Do takich spraw należy odwieczny temat liryki wszystkich czasów i krajów. Dużo subtelnych i skupionych strof Brzostowskiej wyrosło z tego kręgu. Jej poezja miłosna, daleka od ostrej, zmysłowej pasji, nacechowana jest raczej refleksją uczuciową, wzruszeniem.

Pejzaż, przyroda stanowią w pisarstwie Brzostowskiej tło, na którym zwykle zarysowuje się obraz myśli ludzkiej.

Ostatni tomik nosi cechy tej postawy, jakiej autorka dorobiła się przez lata swej poetyckiej praktyki. Znajdujemy tutaj to samo co zawsze, pełne spokoju i zamyślenia spojrzenie na świat, bez prób podrywania wiary w autentyczność jego istnienia, spotykamy rozkoszowanie się malarskimi wrażeniami i nastrojami. Może tylko rysem bardziej wyrazistym niż dawniej jest rys jakiejś rezygnacji z życia, smutku, nawet znużenia, dającego dość często znać o sobie. Motyw przemijania, obrachunku z własnym życiem, refleksje związane z nieuchronnością losu czekającego każdą żywą istotę nie są tu jedynie — jak się wydaje — wyrazem szczególnych, teoretycznych zainteresowań, ale bezpośrednim przejawem stanów i nastrojów depresyjnych. Dlatego też motywy te występują nieraz w formach dość surowych, jakby miały być jedynie poetyckim zapisem.

Dzieje się tak może też dlatego, że

autorka nieraz sięga do wzorów dotychczas jej obcych. Mianowicie, chcąc zapewne uniknąć monotonii operowania sferą dotychczas stosowanych, dobrze sobie przyswojonych środków poetyckich, regularnym wierszem, rymem, rytmem, pełnym i wyrazistym obrazem, metaforą wyrosłą z konkretu i zamkniętą — wkracza w dziedziny nowe i dopiero zdobywane. Próbuje wypowiedzieć się w wierszu lekceważącym te wszystkie rygory, w wierszu wyrosłym z ducha innej poetyki, tej, która dziś wszechwładnie panuje w kręgach współczesnej młodej poezji.

Wydaje mi się jednak, że poetyka ta wyrasta z jakiejś postawy, mentalności — dość obcej Brzostowskiej. Gdy autorka odchodzi od wiersza „tradycyjnego" — wraz z odrzuceniem melodyjności frazy, z pozbyciem się rymu, z zatarciem rysunku rytmicznego — giną lub zacierają się własne zdobycze poetyckie. Wtedy wszystkim powinien stać się obraz — drapieżny, zaskakujący, przemawiający sam za siebie. Nie ma tu miejsca jednak na wyrażoną dość bezpośrednio refleksję, na proste uogólnienie, zwrot retoryczny.

Jeśli weźmiemy np. wiersz pt. *Brzeg w Sopocie* — to ten nie pozbawiony uroku i malarskiej wrażliwości utwór jest w istocie tylko obrazkiem, jednak bez tego nastroju, siły poetyckiej, napięcia — jakie uzyskuje poetka dzięki zastosowaniu środków poetyckich, którymi operuje pewnie i z nimi „dobrze się czuje". Warto mu przeciwstawić więc taki choćby fragmencik z wiersza zatytułowanego *W Oborach:*

Ciemnej wodzie
lód przymknął powieki
jakby miała zasnąć
na wieki...

Weźmy dalej tak tradycyjną konstrukcję, spotkaną w następnym zaraz wierszu:

Wielka niedźwiedzica kładzie łapy
na milczące wierzchołki gór...

Powtarzam — obraz zbudowany tradycyjnie — ale urzekający, plastyczny, ładny.

Nie można więc w te nowe dziedziny wyrazu poetyckiego przenosić słownictwa, rodzaju refleksyjności, wrażliwości — typowych dla liryki innego nurtu, innego rodzaju. Ta „współczesna" czy „nowoczesna" forma łączy się przecież wyraźnie z jakąś określoną postawą wewnętrzną. Ostre widzenie świata w jego brutalnych i tragicznych konfliktach, głębokie ukrycie, jeśli nie odrzucenie wszelkiej uczuciowości, skłonność do groteski, deformacji — nie przypadkiem znajdują swój wyraz w odpowiedniej poetyce.

Brzostowska ma jednak na tyle wartościowy dorobek poetycki, że uprawnia on ją do rezygnowania z pokus takiej powierzchownej aktualności artystycznej. Toteż w zakresie swych zdobyczy osiąga niemałe sukcesy — daje wiersz zamknięty, dojrzały wewnętrznie, przeżyty, zwarty i zbudowany precyzyjnie.

Te właśnie wiersze świadczą o poetyckim obliczu Brzostowskiej, te stanowią jej trwały, rzetelny dorobek:

Nie wierzę wcale, że to było dawno,
Lata są krótkie, szczupłą miarą czasu
idą po sobie, tak jak idą drzewa
gęstego lasu.

I tysiąclecia nawet nie są dłuższe
niż mgnienie powiek.
Liczy ich cienie coraz lżejsze, dalsze
jedynie człowiek...

Bogdan Ostromęcki

„MÓJ DRUGI OŻENEK"

Józef Morton: *Mój drugi ożenek.* Warszawa, PIW, 1961; str. 340.

Chcę na samym początku, jak to się mówi z góry zaznaczyć, że nowa powieść Mortona jest bardzo wyborna. I tak nie wszyscy mi uwierzą, ponieważ twórczość tak zwanych (co za

absurd!) pisarzy chłopskich słusznie czy niesłusznie nie jest w cenie. Geneza takiej sytuacji jest bardzo skomplikowana i nie miejsce tłumaczyć ją tu dokumentnie. W każdym razie piszący tak zwane powieści wiejskie nie są tu bez winy. Chodzi im albo o literacki handel chłopską rodzajowością, albo o nauczanie maluczkich. I w jednym, i w drugim wypadku w grę wchodzi dystans, którego nic nie usprawiedliwia. Nie ma dziś poważnej literatury, w której człowiek z racji jakiejkolwiek przynależności społecznej mógłby być traktowany z dystansem. W konkretnym przypadku można podać dwa wielkie i różne nazwiska współczesnej literatury: Faulknera i Szołochowa. Ci dwaj wielcy przy wszystkich swoich odrębnościach nie uznają nic takiego, jak dystans w patrzeniu na człowieka. Człowiek dla nich jest jeden w każdym społecznym przebraniu. Inność ludzi jest sprawą formy, nie treści. Ściślej mówiąc, inność jest sprawą stylu. Stylu w pełnym rozumieniu: zamknięty krąg pojęć, wyobrażeń i faktów ludzkich, wyrażony w słowach stylowo jednorodnych.

Tradycję rodzajowego bądź dydaktycznego dystansu w stosunku do świata chłopskiego przełamała w polskiej literaturze jedynie Maria Dąbrowska w opowiadaniach *Ludzie stamtąd*. Tych opowiadań nigdy nie można przecenić, ich wielkość będzie, a w każdym razie powinna, wzrastać. Chłopskość jest u Dąbrowskiej jednym z wielu równorzędnych kształtów człowieczeństwa. Wielkość *Ludzi stamtąd* najmniej do dziś rozumieją tak zwani pisarze chłopscy. Ich podnieca wszelka możliwość manifestowania dystansu, nawet schematyczny i naiwny dydaktyzm jest dla nich lepszy niż chłopskość jako jeden z kształtów ludzkiej kultury.

W swojej nowej powieści zabezpieczył się Morton formalnie przed pokusą wprowadzenia dystansu: oddał w całości swój głos chłopskiemu narratorowi. To swoista rzadkość w naszej beletrystyce, ponieważ prawem kaduka utarło się przekonanie, że chłop nie potrafiłby wypowiedzieć się w sposób pełny swoim własnym głosem. Marcin Mortona wyszedł z tej próby zwycięsko, i to jeszcze jak. Jakże barwna, choć nie bez chłopskiej rozlewności, jest ta opowieść Marcina o jego drugim ożenku. Nie ma w tej opowieści Marcina nic, co by nie było w jego stylu, a przecież rozumiemy, że to nie żadne egzotyczne stworzenie ani kukła ze statystyczną duszą, ale człowiek całą gębą, w niejednym równy filozofom.

Opowieść Marcina jest we wszystkim całkiem zwyczajna. W pierwszym powojennym roku umiera Marcinowi pierwsza żona, on ma lat około pięćdziesięciu i w zasadzie wypadałoby mu dokonać żywota przy dwojgu dorosłych dzieciach. Ani mu w głowie jednak życie „na wycugu". Pobożne chęci pobożnymi chęciami, Marcin jednak chciałby przede wszystkim użyć życia o tyle, o ile to w jego sytuacji możliwe. Ani skrupuły moralne wobec dzieci, ani wszelkie inne względy nie są dość ważne, gdy w grę wchodzi jego ludzki, on by jeszcze dodał arcyludzki, interes. Kombinuje więc, jakby się tu urządzić, żeby mu było najlepiej. Jeśli słowo realizm nie zostało odarte z wszelkich rzeczywistych znaczeń, trzeba powiedzieć, że Marcin z absolutnym realizmem podchodzi do swojej sytuacji i rozważa wybór takiej żony, żeby wszystko, jak on mówi, grało. Liczy się tu i wiano, i uroda, i wiek, i wzajemne przypasowanie. „Zaś te zęby na przodzie też nie feler, w każdym razie o wiele mniejszy niż ten, co ma Kulawka, bo tam nogi innej nie da się przyprawić, a wyrwać spróchniałe zęby i na ich miejsce dać drugie — to, prawdę mówi Izydor, żadna sztuka" (str. 158). Gdy Marcinowi trochę przewróciło się w głowie, do trzeźwości przywraca go Izydor. „Ale ona ci nie w głowie, bo nierarytna, nie ładniocha. To cóż byś ty chciał dostać? Anioła ze skrzydełkami? Cudo na całą parafię, na cały powiat? A ileż ty masz lat, żebyś o takiej myślał?" (str. 153—154). Gdy wybór został dokonany, okazało się, że wybranka nie z jednego pieca chleb jadła. Zgoda na „łajdusa" nie przyszła Marcinowi łatwo. Zadecydowało wzajemne przypasowanie i lęk przed samotną starością, i lęk przed niewygodą. „Chcę mieć babę swoją, ślubną, żebym nie latał to tu, to tam jak kot z pęcherzem" (str. 118). Marcin jest jak opoka trzeźwości, trafnego rozeznania we wszystkim, rozumnego umiaru. On w każdej sytuacji umie znaleźć najlepsze wyjście. Godzi skrupuły moralne z trzeźwością, poczucie swobody z poczuciem obowiązku, namiętność z wyrachowaniem. Można by powie-

dzieć, że ten zwyczajny chłop jest uosobieniem jakiejś rzymskiej mądrości. Mądrość to może trochę okrutna, ale jedynie praktyczna.

Zdziwi kogoś ta konkluzja, do której doszedłem, referując z grubsza główny plan opowieści Marcina. Ta prosta i zwyczajna, i bardzo stylowa opowieść nasuwa jednak bardzo rozległe refleksje. Śledząc tę opowieść, nie myśli się o tak zwanej typowej duszy średniaka czy o polskim folklorze. Można natomiast myśleć o wszystkim innym. O wspólnocie i obcości ludzi. O racjonalnym i irracjonalnym. Gdzie jest granica między dobrem a złem? O pierwiastku epikurejskim i jego przedziwnych wcieleniach. O wszystkim zresztą, o czym zwykł myśleć człowiek, gdy zastanawia się nad sobą samym i nad swoją ludzką sytuacją. To wszystko ów chłop Marcin potrafi nazwać jedynie po swojemu, ale też jedną z głównych radości, jaką człowiekowi może dać literatura, jest to nieskończone bogactwo sposobów nazywania tego, co w swojej istocie jest tożsame, to znaczy wspólne wszystkim ludziom.

Sposób nazywania rzeczy przez Marcina może się komuś podobać lub nie, ale musi być taki właśnie, a nie inny. Urodziwość i dosadność słów podoba się każdemu. Trzeba się jednak zgodzić i na gospodarską solidność tej opowieści o ożenku, na jej „dokumentność", pełność i rozlewność. Tu się niczego nie zatai, nie przemilczy, nie pozostawi nie dopowiedzianym. Marcin niczego się nie wstydzi, uznaje naturalność wszystkiego, jest odkryty jak natura. Opowiada wszystko po porządku, otwarcie i szczerze. „Ale nie wybiegajmy za bardzo naprzód, trzymajmy się kolejności, bo chleba nie jada się od środka, ale skibka po szkibce, kromka po kromce aż do końca. Z tą moją historią też więc niech będzie po kolei, żeby nic nie przepuścić, nic nie przeskoczyć" (str. 106). Duszę tej opowieści określa dowcipnie refleksja wiejskiego hedonisty Izydora: „Bo co z moich uciech, kiedy jedni dybią na drugich z kulą? Gdyby zaś wszyscy o tym myśleli, gdzie się zabawić, pośmiać, gdzie się do której dziewuchy dorwać, żeby się poturlać zdrowo a ochotnie, wtedy aż grałaby chęć życia, bo człowiek dla człowieka byłby dawcą czegoś dobrego, uciechy..." (str. 332). Nie jest głupi ten Izydor.

Przeczytałem *Mój drugi ożenek* Mortona dwukrotnie z jednakim upodobaniem. Myślę, że jest to najlepszy utwór autora *Spowiedzi* i *Inkluzowego wiana*.

Henryk Bereza

MIEJSCE DLA WYOBRAŹNI

Bernard Sztajnert: *Tajemnica Maksa Hellera*. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, str. 116.

„Kiedy wszystko zginie, z okruchów rdzenia bzowego krzewu i ze szczątków nocnika wyobraźnia odbuduje światy" — pisał w połowie ubiegłego wieku Flaubert. „Okruchem bzowego krzewu" jest w prozie Sztajnerta dzieciństwo, „szczątkiem nocnika" młodość strawiona w kacetach i lagrach. Z nich rekonstruuje rozbity i zniweczony, i ostatecznie splugawiony przez wojnę świat, z błysków poznania, ze strzępów refleksji, z odprysków całościowego widzenia tworzy „dziwne i niedorzeczne" mikrokosmosy swych miniatur. Panuje w nich atmosfera prosektorium, zimna atmosfera lęku i tajemnicy. Zaproszeni na tę nową „anatomię dr. Kulpa", uzbrójmy się w ironię, w powagę, w cierpliwość, w co kto chce. Ale nade wszystko uzbrójmy się w wyobraźnię.

Kim był Maks Heller? Ten właściciel wytwórni kosmetyków, ukrywający w ścianach swego zakładu grupę ściganych przez gestapo Żydów, czy był tylko kupcem, „zwyczajnym sobie kupcem"? Czy on zresztą jest bohaterem opowiadania? Czy nie jest nim raczej Żurczak, Żyd zawdzięczający nietykalność zdumiewającemu, jak sam mówi, podobieństwu do szefa hitlerowskiej policji? „Źle to powiedziałem.

To byłem ja, ubrany w mundur Obersturmführera SD, a przed nim stał on, blady, ubrany w czarne palto. Wtedy Obersturmführer wstał zza biurka i zamknął drzwi. Byliśmy sami w pokoju, a właściwie był tylko jeden. Dla mnie to byłem ja, dla niego to był on." Żurczak wyszedł na wolność, wierzy, że z takim „ausweisem" przetrwa wojnę. Ale za jaką cenę? Bo w tekst wpisana jest również aluzja, sugerująca, że to on zdradził kryjówkę prześladowanych. Kim więc był Żurczak? Mnożę interpretacje i pytania, aby pokazać, że w prozie Sztajnerta ludzie nie posiadają wyraźnych konturów, że ich tożsamość podlega krytyce i wątpieniu, że każdy z nich jest dla siebie i dla drugich wieczną niespodzianką i tajemnicą. Narrator miniatury *Przed lustrem* co wieczór próbuje uzyskać „prawidłowy ogląd" swej postaci i co wieczór zasypia „udręczony poczuciem własnej nieokreśloności". W *Przebudzeniu* znów — bohater ulega tak głębokiej przemianie wewnętrznej, czuje się nagle tak zdegradowany, że mimo zachowanych przezeń zewnętrznych pozorów tożsamości, cały świat wie o jego sekretnej klęsce i śledzi go podejrzliwie, jak kogoś nieznanego, obcego, niepokojąco innego od wszystkich. A ojciec Klaudiusza! „Słyszałem, że jest prezesem pewnego potężnego związku. Robił w czasie błyskotliwej rozmowy aluzje, że w przyszłości chętnie będzie mnie widział w szeregach tej organizacji. Już po upływie trzydziestu minut jego sposób mówienia, a nawet wygląd zmienił się zupełnie. Biała koszula poczerniała, zgarbił się, na twarzy pojawił się zarost." Ze świetnego, wykształconego intelektualisty w ułamku sekundy staje się żebrzącym o drobny datek wróżbitą. Za chwilę... „Dałem mu pięćdziesiąt groszy. Odprowadził mnie do drzwi wyprostowany, wytworny." I wreszcie sam Klaudiusz, igrający niezliczonymi postaciami, wcielający się w natchnionego malarza, w serdecznie prawiącego mentora, w wesołka i gwałtownika, w poetę i w racjonalistę. W „upartego" racjonalistę, który powiada: „śnił mi się dzisiaj pogrzeb ojca, stanie się coś złego". Kim jest Klaudiusz?

Obdarzony właściwościami realnego życia, nie jest jednak postacią rzeczywistą. Odpsychologizowany, wyjęty z ram czasu i przeniesiony jakby poza granice przestrzeni, porusza się na wielu płaszczyznach bytu i objawia się w kilku równocześnie osobach. Jest konstrukcją logiczną umysłu narratora, jego rozdarciem i lękiem, jego niepokojem i poezją, możliwością wielu form jego wewnętrznego istnienia. Pozostaje nam jeszcze zidentyfikować opowiadającego.

Jeśli nawet jest nim raz więzień obozów Wielkiej Rzeszy, innym razem naczelnik stacji kolejowej, kiedy indziej zwykły przechodzeń z ulicy, jakiś urzędnik, jakiś kierownik magazynu, nie zmylą nas te pseudonimy jednego i tego samego zawsze narratora. Czasem nosi on imię „Bernard" i przyznaje się do uprawiania poezji, niekiedy przewijają się w jego wypowiedziach wątki zdające się wiązać w pewną całość biograficzną, w całość zbliżoną swym charakterem do przypuszczalnej biografii pisarza. Ale w istocie opowiadający, pomimo częstych, bardzo osobistych powiązań z autorem, stanowi całkowicie odrębną konstrukcję prozatorską; przemawia on rzeczowo i lakonicznie, z chłodem i bez afektacji; jego język jest niemal bezosobisty; jego głos wydobywa się spod masek, za którymi skrywa się owa szczególna postać literatury współczesnej, uniwersalny człowiek, „każdy i nikt".

Narrator prozy Sztajnerta jest zazwyczaj również i podmiotem „akcji", działania. Ale zarówno wtedy, gdy opowiada, jak i wtedy, gdy doznaje, nie wie o sobie ani o innych zbyt wiele. W odniesieniu do siebie wydaje się on akceptować formułę Kafki, orzekającą, iż „świat wewnętrzny daje się żyć, ale nie opisywać", i dlatego zostawia na uboczu swe namiętności, wrażenia, wspomnienia, całą tę misterną tkankę uczuć i nastrojów, które składają się na bogactwo życia psychicznego. Obserwuje siebie tylko w takich momentach, jakie stawiają go na krawędzi otchłani, na progu piekła i w opisie przez niego przedstawionym liczy się jedynie sytuacja zasadnicza jego egzystencji, wspólna jemu i ludziom, o których opowiada, „*condition humaine*". Przeżycia innych odcyfrowuje przez analogię z przeżyciem własnym, przez porównanie z własną reakcją na los, na skazanie, na kataklizm. Oto dwaj chorzy, z których jeden ma już jutro umrzeć. „Woda szemrała. Zdawało mi się, że jesteśmy

nagle wyjęci z czasu. Nie było przeszłości, nie będzie przyszłości. Trwamy dowolnie w białej kaflowej przestrzeni. Widziałem, że Tur doznaje tego samego. Zgadywałem go, czułem jak samego siebie." Zgadywałem go. I tylko tyle. Gdyż niepewność świata, w jaką wciągnięty został narrator, nie dopuszcza określeń typu: „wiedziałem o nim".

Poprzednio użyłem kilkakrotnie terminu „bohater". Użyłem go umownie. Należy bowiem powiedzieć, że „bohater" prozy Sztajnerta traci większość tych zdecydowanych rysów, jakie przysługiwały mu z tradycji i z literackiego obyczaju. Rzadko znamy jego kondycję społeczną. Nie znamy jego charakteru i przekonań. Nie informują nas o jego perypetiach życiowych ani o jego sentymentach. Na chwilę wyłania się on z cienia i ponownie w tym cieniu ginie. Figurka bez imienia, bez właściwości, bez indywidualnego oblicza. Ani model obyczaju, ani wzór cnoty czy występku. Anonim.

W szkicu zatytułowanym *Era podejrzliwości* N. Sarraute pisze, że po przełamaniu przegród oddzielających jedne postacie od drugich, po dotarciu do „wspólnej osnowy tkwiącej w każdym człowieku i zatrzymującej w swoich niezliczonych oczkach cały wszechświat", dawny bohater stał się już tylko „arbitralnym ograniczeniem"; teraz jego rolę spełnia „istota pozbawiona wyraźnych zarysów, nieokreślona, nieuchwytna i niewidoczna, jakieś anonimowe »ja«, będące wszystkim i niczym, najczęściej zaś stanowiące tylko odbicie samego autora". Otaczające to „ja" osoby są funkcją jego myślenia bądź rzutem jego wyobraźni, bądź też projekcją jego psychiki, a oko owego „ja" „nie jest okiem powieściopisarza, lecz okiem obsesjonisty, maniaka albo wizjonera".

Okiem obsesjonisty, maniaka, wizjonera patrzy na życie Sztajnert. „W piwnicach mojego domu rysują trupie czaszki kopcącą świecą." Śmierć jako marionetka z jasełek, śmierć jako przeczucie, śmierć w celi tortur, śmierć w szpitalu. „Może Bóg jest właśnie śmiercią..." Jak w średniowiecznym *dance macabre*, wszystkie motywy tej prozy krążą wokół kościotrupa; wdziera się on w przestrzeń empirycznie sprawdzalnego bytu, wdziera się, aby istnieć na tych samych prawach, co realne postacie; nie czas, ale śmierć, nicość jest czwartym wymiarem świata, który buduje Sztajnert. Ciasne pomieszczenia bez drzwi, zamknięte gładkimi ścianami, kraty więzień i obozów, szpitalne sale, zatłoczone pokoje biur, sklepy, wreszcie ciało, z którego nie można się wyrwać („Ach gdybym mógł sobie zmienić twarz! Gdybym mógł zedrzeć tę twarz i nosić inną!"), są kolejnymi stopniami, poprzez które ludzie tej prozy uświadamiają sobie swą niewolę, swe ograniczenia, swój los. Każdorazowy narrator odczuwa presję świata, presję mechanizmów socjalnych i systemów politycznych jako siłę, której wrogość jest skierowana specjalnie, osobiście przeciw niemu i tylko przeciw niemu. Podczas okupacji: „Ludzie w zielonych mundurach pragnęli, abym zginął. Na ich rozkaz toczyłem pod gołym niebem ciężkie, zimne kamienie, a oni przechadzali się po śniegu w wysokich, połyskliwych butach, wymachując pejczami". W miniaturze *Biuro* do mieszkania pracownika pewnego zakładu przenosi się cała dyrekcja ze swym personelem, z kartotekami, które znajdują swe miejsce w pudle fortepianu, z segregatorami umieszczonymi w bieliźniarce... „...maszynistki wprowadzono do mojej kuchni. Księgowi wtłoczyli się do stołowego, sapiąc i wycierając spocone łysiny (...) Nawet noc nie zdołała ich skłonić do przerwania pracy. Śpię w klekocie liczydeł, w trzasku maszyn do pisania, śnią mi się księgi wypełnione nieskończonymi kolumnami cyfr. Rano spotykam w łazience ubranego już kierownika, który uśmiecha się jowialnie i wita mnie uściskiem dłoni. Wiem, że drobni urzędnicy wykradają mi kartofle, wynoszą węgiel. Wiem, że intrygujący referenci buntują przeciw mnie całą moją rodzinę. Cierpię impertynencje od gońców rozcinających żyletkami pokrowce foteli, tolerować muszę ledwo ukrywane pijaństwo woźnych, a nade wszystko znoszę ciągłą, niezaprzeczalną, coraz głębiej przenikającą mnie obecność ich wszystkich."

Doświadczenie wojny i doświadczenie, jakiego nie waham się nazwać metafizycznym, to źródła obsesji i powtarzających się układów problemowych prozy Sztajnerta. Szkoła rzeczywistości i szkoła wyobraźni, lekcja makabry na serio i lekcja groteski —

to plany, na których rozgrywa się większość prezentowanych w niej konfliktów. Te linie podziału nie są jednak liniami stałymi: realność miesza się tu z fantastyką, rzeczowy opis z wizją, konkretne przeżycie z przeżyciem imaginacyjnym. Przepisany powyżej fragment i te cechy, które wymieniam, pozwoliłyby już zapewne nazwać protoplastę tego gatunku prozy, jaki uprawia Sztajnert. Jeszcze krok, a zależność ujawni się sama.

Powiada Sztajnert za pośrednictwem narratora: „Często piszę opowiadania o kalekach. Myśleliście kiedyś, jak ciężko poznawać świat człowiekowi mającemu tylko jedną rękę? Były to opowiadania pozorne, opowiadania o niczym. Bohaterem opowiadania o jednorękim jest brakująca, nie istniejąca ręka. Bohaterem opowiadania o ślepcu jest nie istniejący wzrok. Kiedy piszę opowiadanie o ciemności, bohaterem jest światło".

Kiedy Kafka pisze opowiadanie o głodomorze, bohaterem jest nie istniejący pokarm, potrawa, której głodomór nie może znaleźć. Ze sprzeczności między kalekim bytem, pozbawionym sensu, a pragnieniem tego sensu, potrzebą, jaka ogarnia człowieka, wyłaniają się owe parabole, które, zdaniem Kafki, „chcą rzec, że to, co nieuchwytne, nie da się uchwycić, o czym zresztą wiedzieliśmy". Geometra K. nie dotrze do zamku, ale zamek pozostanie dlań wartością, o której zyskanie będzie nieustannie zabiegał. Ślepiec Sztajnerta nie odzyska wzroku, ale wzrok pozostanie dlań bezspornym ideałem, przedmiotem udręki i marzenia. Życie nie stanie się lepsze, ale pisarz będzie je poprawiał, będzie wypełniał puste szczeliny świata realnościami, które sprowadzi na ziemię moc jego wyobraźni. I będzie szydził z wyznawców pustki, z wyznawców niezmiennego porządku, z wyznawców tej „jesieni zupełnej, jesieni najpóźniejszej", których tak przewrotnie wyśmiewa Sztajnert. „Należałem do szyderców, którzy — rozrzucając butami szeleszczące liście — potrafili ukazać na ziemi zieloną, świeżą roślinkę, pączkujący krzaczek, drzewko zakwitające poza czasem... Wydawało mi się, że przedłużam trwanie świata..."

Niewątpliwie, Sztajnert znajduje się pod przemożnym wpływem autora *Przemiany*. Naśladuje nie tylko paraboliczny model jego prozy, jej strukturę i obrazowanie, ale również naśladuje ją w szczegółach nieledwie (*Ściana, Biuro, Wyjazd, Wołający*). Mimo tych bardziej niż wyraźnych cytatów i zapożyczeń z twórczości Kafki, autor *Tajemnicy Maksa Hellera* zachowuje indywidualny profil i naturalną odrębność w rysunku sytuacji i zagadnień; przejmuje raczej inspiracje niż rozwiązania, raczej wybrane nuty niż całość kafkowskiej partytury; jej schemat wypełnia autentycznie własną wyobraźnią. Jego ni to poematy prozą, ni opowiadania cechuje podobny jak u Kafki uniwersalny zasięg tematyki, podobna gęstość znaczeń, powiew osobliwości i tajemnicy; przypominają mi one najbardziej te rozsiane na kartach *Dzienników* luźne fragmenty, próby i szkice, ledwo zaczęte i natychmiast porzucone, a będące w całości jedną wielką korespondencją z frontu walki człowieka ze światem. Oczywiście, proporcje, proporcje... Pamiętam o nich. Tym niemniej będę upierał się przy twierdzeniu, że Sztajnert znakomicie wyczuwa, czym może i czym powinna być literatura. To dużo jak na debiutanta.

Tomasz Burek

POCHWAŁA FUNKCJONALNOŚCI

Jerzy Krasicki: *Tamten brzeg*. Warszawa. „Iskry", 1961; str. 163.

Książkowy debiut Jerzego Krasickiego odróżnia się dość znaczną niezależnością od aktualnie panujących tendencji stylowych, wyrównanymi ambicjami oraz bardzo określonym klimatem moralnym.

Konwencję, w jakiej zostały napisa-

ne zebrane tu opowiadania (część z nich ukazała się już wcześniej na łamach prasy literackiej), z trudem dałoby się podporządkować jakiemuś określonemu kierunkowi spośród tych, jakie patronują obecnie najmłodszej prozie. Nie jest to ani naturalistyczny weryzm, obracający się w kręgu obyczajowego szczegółu i dosłowności, mimo że na pierwszy rzut oka mamy tu wyraźnie do czynienia z elementami realistycznymi, ani konwencja prozy intelektualnej, prozy wcielającej oderwane koncepcje i idee, chociaż przedstawianie uogólniające — dążenie do ujęcia tego, co powszechne, góruje tu zdecydowanie nad indywidualizowaniem zjawisk. Nie ulega także Krasicki tendencjom udziwniania warsztatu, wprowadzania niezwykłych sposobów narracji, pogoni za nowością i oryginalnością środków. Jego proza jest logiczna i prosta, z pozoru nie zawiera nic więcej niż zwykły beznamiętny opis.

Nie dając się bezpośrednio przypasować do którejś z istniejących aktualnie szkół literackich, wyraża jednak książka Krasickiego jedną z najbardziej charakterystycznych i trwałych cech współczesnej prozy. Wyraża coraz bardziej widoczną w niej tendencję, zmierzającą do eliminowania tego, co szczegółowe lub co typowe w dotychczasowym sensie, typowe w sferze społecznej, a starającą się uchwycić to, co w zjawiskach o g ó l n e, co ma charakter niejako wymienny i powszechny. Cecha ta przejawia się dzisiaj zarówno w powieści-metaforze, w przypowieści czy unowocześnionej wersji powiastki filozoficznej, jak również w ramach prozy, operującej opisem i pozornie przedstawiającej dosłowny obraz świata. Dla tego ostatniego wypadku, kiedy tylko nieznaczne przesunięcia strukturalne decydują o całkowitej odmienności funkcji, książka Krasickiego wydaje się być przykładem niezmiernie interesującym.

Zawarte w niej opowiadania nie wychodzą w zasadzie poza przedstawianie spraw pozornie jednoznacznych i zwykłych. Brak tu metaforyki, alegoryzowania, zabiegów usiłujących odrealnić przedstawiony kształt fabularny, mamy natomiast zwykły opis, prostą nieskomplikowaną narrację i sumę faktów, z których każdy jest tylko tym, czym jest — konkretną sytuacją ludzką. Czy to będą narodziny i dojrzewanie dziecka w małym miasteczku *(Bajka)*, czy też nikomu niepotrzebna starość astronoma, który czuje, że wyprzedza go życie *(Gwiazdy spadają wieczorem)*, za każdym razem znajdujemy się w obliczu spraw, których bezpośredniej sprawdzalności nie da się w opowiadaniu zakwestionować. To jednak, co wybija się w nich na pierwszy plan, poza tę sprawdzalność wychodzi. Dominantą opowiadania jest bowiem możliwa powtarzalność wypadków, ich wartość wymienna. Ważne są nie tylko dla historycznie ukształtowanego *hic et nunc*, ale obowiązujące dla wszystkich czasów. Dziecko piekarzów rodzi się wprawdzie w miasteczku, w którym rządy sprawuje Miejska Rada Narodowa, ale równie dobrze mogłoby się urodzić w każdym innym miejscu na globie. Znalazłoby tych samych opiekunów, takie same miałoby pierwsze przeżycia w szkole, dorastając w podobny sposób przeżyłoby pierwszą miłość. W strukturze tego opowiadania nie ma bowiem miejsca na psychologię. Ani także — na charakterystykę społeczną. Nie ma miejsca, bo ważne są nie indywidualne reakcje postaci i ich rola społeczna, ale — sytuacja ogólnoludzka, powszechna. Ważne to, co stanowi sam szkielet, s c h e m a t sytuacji, a nie — co jest różnorakim i poszczególnym spełnieniem. „Mając piętnaście lat zakochał się po raz drugi. W następnym roku po raz trzeci i czwarty. W następnym roku po raz piąty, szósty i siódmy. W ostatniej klasie licealnej, mając już prawie osiemnaście lat, zakochał się po raz pierwszy." Ta szkicowość opisu sprawia, że zaczyna on w opowiadaniu nabierać nowych właściwości, różnych od tych, jakie spełnia w swej funkcji pierwotnej. Poza zarysem konkretnie przedstawionej sytuacji uwidacznia sytuacje inne, analogiczne, wyznaczane przez pierwszą jej cechami ogólnymi, niejako orzeczeniowymi. Pełniąc w dalszym ciągu funkcje unaoczniania jednoznacznych i konkretnych faktów spełnia funkcje nowe — schematyzujące, funkcje takiego schematu, w którym, przy nie zmienionym orzeczeniu wpisywać można różnorakie treści podmiotu i dopełnienia.

Nie we wszystkich opowiadaniach omawiana tu cecha — przedstawianie uogólniające, schematyczne — występuje w równie czystej postaci, co w *Bajce*. Wprowadzone gdzie indziej

elementy psychologii *(Przepaść, Ślady miłości)* kierują uwagę raczej na jednorazowość sytuacji, na jej zależność od aktualnego stanu psychiki, niż na jej charakter od człowieka niezależny i powszechny. Sytuacja przedstawiona w *Przepaści* — walka człowieka z martwą a nieustępliwą naturą, czteroletnia walka o wyważenie z posad skały — ma w opowiadaniu swoje całkiem określone podłoże psychiczne. Zmagającym się ze skałą chłopem powoduje bowiem poczucie krzywdy i chęć odwetu. Ale i tutaj bardzo ogólnikowo nakreślona sytuacja każe wyciągać równie ogólne wnioski. W strukturze tego opowiadania przedstawiony stan psychiki nie jest bowiem stanem jednorazowym. Przez pozbawienie sytuacji konkretnych ram czasu i środowiska ujawnia się zamiar podniesienia tego stanu do rangi cechy trwale rządzącej ludzkim zachowaniem, stanowiącej niezmienny rys ludzkiej natury.

Sądem o naturze człowieka mają być w intencji autora także dwa inne opowiadania tomu: *Tamten brzeg* i wspomniane już *Ślady miłości*. Sąd autora, wpisany w jednorazową sytuację — w przedstawiony obraz tonącego na morzu człowieka — dotyczy nie tylko psychologii określonego oficera, który przypadkiem ocalał z katastrofy okrętu wojennego, ani tym bardziej — wyznaczonej tą katastrofą konkretnej sytuacji wojennej. Pokazana tu zwycięska walka bohatera o zachowanie godności w obliczu nieuchronnie zbliżającego się końca zawiera przekonanie o heroizmie ludzkiej natury w ogóle, przekonanie, że zawsze jest możliwe do osiągnięcia zwycięstwo człowieka nad zbliżającą się śmiercią. Przedstawione zachowanie się bohatera w drugim z wymienionych opowiadań, jego drobne, ciche bohaterstwa na codzień, tworzą sytuację, która poza psychologicznym rysunkiem postaci zawiera coś więcej; jest nie psychologią, a moralnością miłości. W naszkicowane kolejne etapy współżycia obojga bohaterów wpisuje autor swój sąd o ludzkim współistnieniu, swój postulat ludzkiej solidarności.

Intencje autora rysują się jasno. Są to zarówno intencje moralisty, jak i usiłowania pisarza, który pragnie dać ogólną, syntetyczną formułę życia ludzkiego, przedstawić takie sytuacje, które obowiązywałyby w każdej istotniejszej ludzkiej sytuacji w ogóle.

Tak wysoko sięgające cele są w tej książce szczęśliwie wyrównane znaczną funkcjonalnością poetyki i języka, wzajemnym przyleganiem zawartej tu problematyki i przyjętej konwencji. Funkcjonalność ta sprawia, że nie czujemy rozdźwięku między ambicjami a możliwościami, jakimi autor dysponuje, między tym, co zamierzył, a tym, co udało mu się wykonać. I to właśnie, ta ścisła odpowiedniość wyrazu, a nie proponowane przez autora rozwiązania w kwestii spraw ostatecznych, jest tego debiutu największą zaletą.

Bożena Danek

ZMIERZCH GALICJI

Julia Prajs: *Krzywe litery*. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 426.

Spotykając się z późnym debiutem, mimo że na pewno nie spóźnionym, pragniemy bardziej dociec zjawiska aniżeli przyswoić sobie samo dzieło. Zapewne dlatego, że pisarstwo jest właściwie zawodem, a nie tylko powołaniem ze szczęśliwego trafu. Nie odnalazłszy porady w biografii ani oparcia w dorobku debiutanta, zastanawiamy się, co go nagle zmusiło do wypowiedzi w druku, gdy rzecz nie jest pamiętnikiem czy też notatnikiem, dlaczego od razu sięgnął do powieści, do płótna wielowątkowego, od czego się przeważnie nie zaczyna.

Rzecz przy tym znamienna — pisarka była wieloletnim uczestnikiem konspiracji rewolucyjnej. Rozbiór chociażby jednej stronicy nie pozostawi żadnej wątpliwości, zwłaszcza że materię narodowościową i społeczną przetwa-

rza ona w sposób specyficzny. Spostrzegawczość przeszła przez filtr i analizę poznawczą doktryny marksistowskiej, przez mentalność i orientację konspiratorów z Komunistycznej Partii Zachodniej Ukrainy.

Część Ukrainy Zachodniej, rozciągnięta między Zbruczem i Sanem, którą u nas nazywano Galicją Wschodnią, a potem Małopolską Wschodnią, miała za sobą wysoce regionalną przeszłość i skład ludnościowy nie dopuszczający do jednostronnego rozstrzygnięcia. Historia Rzeczypospolitej buntowała się tu bardziej niż na innej ziemi, chociaż niekoniecznie ogniem powstań, przeciwko przemocy polskich miast i folwarków, mimo że krzyżowały się tu ze sobą rody i rodziny. Do rozstrzygnięcia stanęły dwa nacjonalizmy, ukraiński i polski. Oba — co leży w naturze tych wstecznych prądów — były jałowe i w ostatecznym rachunku niedorzecznie patriotyczne.

Dodać należy, że część naszego społeczeństwa nigdy nie pojęła dylematu politycznego i społecznego tych stron. Dotyczy to zwłaszcza polityków i działaczy, w nie mniejszym jednak stopniu szarych obywateli. Dlatego poczytuję Julii Prajs za zasługę, że napisała tę książkę.

Główny tok akcji przebiega w Topolnicy, będącej synonimem każdej mieściny nad Stryjem, Dniestrem czy Czeremoszem. Wyrządza się krzywdę faktom, rozstrzygając wielkie problemy wyłącznie w stolicach. Rozpadanie się monarchii, narodziny rewolucji, nieprzejednane bitwy klasowe i narodowościowe, wywiedzione z przeżyć i działań wyrobnicy, fornala, aptekarza, żołnierzy i dezerterów, poczmistrza i policjanta, ladacznicy i jej klientów, są zasobne w prozatorskie, niepowtarzalne rozstrzygnięcia.

Natomiast kształt powieści wydaje mi się dość przypadkowy, zabezpieczający przed wyskokami pióra. Nie stać jeszcze autorki na samodzielność i inicjatywę. Woli skorzystać z czegoś, co już wypróbowano i co jest dość rozległe, może więc pomieścić przydługą nieraz relację, a zwłaszcza to, co zostanie przedwcześnie skrócone czy zwężone. Pauzy i pocięcia na paski obrazowe nie odnawiają konwencji, nie dodają świeżości jej percepcji. Nieuniknione stają się wtręty publicystyczne, należące do organicznego spadku tego typu utworów.

Po stylu już niechybnie poznać można Julię Prajs. Czytając niedawno jej nową, krótką opowieść w *Nowej Kulturze*, śmielszą w rysunku, ostrzejszą w interpretacji materiału, trudniejszego, bo współczesnego, mogłem się upewnić w tym przeświadczeniu. Uderza na ogół zwięzłość składniowa i oszczędność narracyjna, dlatego jako pierwsze wrażenie narzuca się esencjonalność opisu, ale po sprawdzeniu, że skrótowość jest porowata, że przedkłada się tu doraźne markowanie kreską, że charaktery są pobieżnie zarysowane, wie się, co określa ten styl: szkicowość. A mimo to trafność ujęć i nieprzeciętna wiedza o czasie, dobór indywidualności znamiennych, reprezentatywnych dla środowisk i nurtów świadczą, iż *Krzywe litery* to dokument ważki i rzadki. Naszej literaturze ta książka była potrzebna.

Język jest tu wybitnym komponentem całości, komponentem udanym, wobec wulgaryzowania i karykaturowania wschodnio-galicyjskiej gwary wcale niełatwym do sformowania. Jeśli nawet nie jest leksykalnie wierny, ocala koloryt i intonację. Skala galicyjska była rozległa. Podsłuchać naturalizowaną na miejscu polszczyznę Polaków, Żydów, Ukraińców, różnych mieszańców z pogranicza, trochę spolszczonych Austriaków czy przeplatających piąte przez dziesiąte cudzoziemców — to praca nie byle jaka.

Podziwiałem pamięć autorki. Jakby dopiero co wróciła z Topolnicy i na gorąco przekazywała, co widziała i słyszała. Powieść to nie tylko o ludziach i potoku dziejów, ale o realiach. Jeśli w człowieku siedzi zarówno diabeł, jak anioł, to pisarka woli rozpoczynać od obserwacji diabła. Woli swoje postaci przyłapywać chyłkiem. Odsłaniać je tam, gdzie usiłują się zasłonić, ukryć, zamknąć przed natarczywym spojrzeniem. Otacza je humorem, nie dbając o dystans. Wyrzeka się wartościowania, stąd bezpośredniość, ale gdy chodzi o pierwszych komunistów, humor staje się powściągliwy. Narrator przestaje być wtedy bezstronny, zachodzi nawet obawa, że zacznie sądzić. Mimo to autorka daleko odbiegła od częstej niestety tendencyjności, dlatego nie mamy ani naturalistycznej ostentacji, ani realistycznych zawężeń, dlatego więcej jest żywiołu w przedstawianiu ludzi, faktów

i rzeczy niż premedytacji kompozycyjnej.

Cztery wątki, losy czterech rodzin: Orzechowskich, Cabanów, Lubańskich i Altmajerów, jak cztery kręgi — to się krzyżują, to zachodzą na siebie. Historiozofię czasu personifikuje rodzina Orzechowskich. Ojciec Ukrainiec, matka Polka. Syn, Julian, rusofil. Tadeusz — legionista z mglisto-socjalistycznym odcieniem. Roman Orechiwskij, dziecko z pierwszej żony — zdecydowany nacjonalista ukraiński, siczowiec. Mogłoby się wydawać, że powieściopisarz chce dogodzić historii, że ściąga ją pod dach rodzinny dla skupienia konfliktów, by je potem, po właściwym przebraniu i wcieleniu, wypuścić jak wymusztrowane figurki. Ale wschodnio-galicyjski małomiasteczkowy zaścianek był tak ulepiony przez epokę, że nie pozwalał na odbieganie od zabawnego nieco składu i kształtu rodzin. Nie wymyślił ich twórca. One takie były.

Cabanowie to kolebka miejscowego komunizmu. Pierwociny wschodnio-galicyjskiego komunizmu. Antonina jest autentycznie chłopska, żywotna, żywiołowa. Jej siostra jest prostytutką niemal gminną, bo służącą wszystkim bez różnicy pochodzenia, narodowości i przynależności klasowej. Spełnia też funkcję komunalną, pilnując cmentarza i zastępując grabarza. Syn Antoniny, Franek, udaje się do ciotki po pierwszą lekcję miłości. Cabanicha wspomaga komunistów, zwłaszcza krewniaków, ale od polityki stroni. To profesja mężczyzn. Już słychać ożywcze rżenie konnej armii Budionnego. Już rewolucja bolszewicka przemyca Cabanom natchnienie przez strzeżoną granicę, ale nic im się nie udzieliło z niepospolitych rysów krasnoarmiejców Babela.

Saga rodu Altmajerów przekazuje bolesny dla nich upadek c.k. kasty urzędniczej, która się bluszczem owijała dookoła tronu Habsburgów, nie wiedząc, co wybrać: poloneza czy walca. Korzystała z rozdwojenia. Zależnie od okazji hołdowała to austriackiej, to polskiej muzyce.

Lubańscy, wielka biurokracja szlachecka, idąca w drugim szeregu za hrabiami i książętami, mieli również orientację asekuracyjną. Z giętkością trzciny przechylali się w stronę każdorazowego zwycięzcy. Kapitalny jest wniosek dyrektora Lubańskiego, zwiastujący ostateczny zmierzch obszarników.

„Ale tego jeszcze w historii nie było. Oni nas nienawidzili, oni nas mordowali, ale teraz oni zaczynają się z nas ś m i a ć. To jest koniec" (str. 104).

Sarkazm rabów chłopskich — to już koniec. A może ojciec Lubański został tak upokorzony przez własnego syna, który stanął po stronie wydziedziczonych robotników i chłopów, opuszczając dom rodzinny i depcząc tradycje, najświętszą spuściznę?

Staszek Lubański, rewolucjonista z myśli i charakteru, aczkolwiek nie wyzwolił się jeszcze z rygorów legionowych, jest najrzetelniejszą indywidualnością *Krzywych liter*. To przyszły, bezkompromisowy adept KPZU. Jest on oczywistym zaprzeczeniem mitologii pochodzeniowej. Orientacja rozwija się w nim, jak kwiat przeradza się w owoc. Przekształcanie się, przemiana warstw, dojrzewanie myśli i doroślenie czynu to są rozdziały narastającej rewolucji, przenikającej wszystkimi porami odradzającej się ziemi polskiej, deptanej kopytami i komiśnymi butami. Staszek Lubański nie spotkał się nigdy ani z Frankiem, ani z Mykołą Cabanem.

Gdy znajdujemy się w kręgu owych czterech rodów Topolnicy, nie zajrzawszy jeszcze do sztabów, do gabinetów wielkorządców, prąd życia jest autentyczny, swojski. Zagadnienia epoki, jak się je nazywa, odbijają się dobitnie w małych domkach i bywają przystępniejsze w sąsiedzkiej gwarze niż w gabinetowym dyskursie. Ani pepesowiec Hausner, ani ppłk. Lajosz Papp de Janoszi, ani bracia Szeptyccy nie są nam niezbędni do objęcia czterech stron świata na rogatce topolnickiej

---

Pamiętaj

o odnowieniu prenumeraty „Twórczości"

czy uchwycenia tętentu burzy nadciągającej od wschodu. Mali ludzie są bliżsi źrenicy Julii Prajs od wielkich i ważnych dygnitarzy.

Krzywe litery są spięte dwiema klamrami o metaforycznym zasięgu. Skupiają tzw. myśl przewodnią. Jak wymowne są krążące dwa talary z wizerunkiem Marii Teresy. W nich jest ciepło dłoni i przeżyć. Toczone są przez troski i cierpienia. Mają połysk przejściowej radości i kryją mrok widm odwiedzających biedaków po nocach.

A metaforyczna, drżąca warga Tadeusza Orzechowskiego i Staszka Lubańskiego, bo obaj są z jednego łona, gdyż pani Orzechowska, chcąc pomóc mężowi safandule, sypiała z panem Lubańskim. Identyczna niemal warga odmienne wypowiada konkluzje. Identyczne wargi bywają antagonistyczne. Należeć mogą do nieprzejednanych wrogów. Rewolucja tworzy ludzi, mimo że oni nadali jej rozpęd.

Jan Wyka

KSIĄŻKA ZWIERZEŃ

Paweł Hertz: *Domena polska.* Warszawa, PIW, 1961; str. 299.

Wyłącznie naukowy stosunek badacza i krytyka do dzieła literackiego wznosi lodową zaporę między tym dziełem a jego odbiorcą.

Dlatego ze specjalną przyjemnością czyta się książkę o zjawiskach literackich, która nie stanowi sumy drobiazgowych badań i analiz, z sadystyczną nieraz dokładnością przeprowadzanych na żywym ciele dzieła sztuki, ale jest owocem zespolenia się z nim wrażliwego intelektualisty i miłośnika.

„Nie znaczy to bynajmniej, aby autor *Domeny polskiej* był w ocenach swoich impresjonistą i negował cały nowoczesny aparat wiedzy o twórczości i powstawaniu dzieła literackiego. Ma on jednak swoje metody posługiwania się tym aparatem. Jego obszerna znajomość literatury rodzimej i obcej nie ma nic wspólnego z encyklopedyczno-szufladkową uczonością zawodowego przyczynkarza. Dla niego każda świeżo zdobyta wieść o jakimś odkryciu literackim jest nie tylko intelektualną przygodą, ale i uczuciowym przeżyciem.

I właśnie istotność tego przeżycia daje mu odwagę płynięcia pod prąd uznanych niemal za dogmat i przyjętych raz na zawsze opinii, bez względu na niebezpieczeństwo ściągnięcia na swoją głowę zarzutu tradycjonalizmu. A więc naprzód: obrona tradycji w dziejach literatury w ogóle, a zwłaszcza literatury polskiej wobec jej wyjątkowej specyfiki. I tu rzuca pierwsze zuchwałe wyzwanie: „Gdy literatura polska pozbawia się tła historii narodowej, staje się jałowa, nie zaspokaja ani poetów, ani czytelników".

Teza ta, rzucona autorytatywnie, może być przedmiotem żywej dyskusji. Dodajmy, że tę nić historyzmu autor wysupłuje starannie z poezji XIX wieku, której charakterystyczne okazy kolekcjonuje w cennych, opracowywanych przez siebie antologiach. I z tych tropów narodziła się druga zuchwała teza: „literatura współczesna, a więc i współczesna poezja, może istnieć jedynie w tych granicach, jakie jej zakreśla doświadczenie i tradycja narodowa." Teza, która niewątpliwie ściągnie gromy na głowę autora.

Już bardziej w stylu nowoczesnym utrzymany jest zarzut zbyt luźnego powiązania literatury polskiej z problematyką filozoficzną, zarzut formułowany już przed 25 laty przez Witkacego. Wreszcie gorący postulat „uhistorycznienia" literatury polskiej XIX wieku, którą gorliwie „zsocjologizowano" czy też „uekonomiczniono", i to w sposób nie zawsze zgodny z wymaganiami nauki.

Dowodem nie tylko odwagi, ale i podstępnej finezji są rozważania Hertza na temat „widma kiczu", straszącego naszych krytyków i historyków literatury. Gdzież jest granica kiczu i szmiry nie tylko w literaturze, ale w plastyce i muzyce? W odpowiedzi na to zagadnienie czai się mnóstwo pułapek.

Bo oto autor odnajduje elementy kiczu nawet w *Annie Kareninie*, w niektórych powieściach Balzaka, w symfoniach Czajkowskiego i w większości oper. Co do ostatnich, gotowa jestem podpisać się oburącz, chyba że to jest Verdi pod batutą Toscaniniego. Zresztą, idąc po linii krytycznych poszukiwań, można by tę listę mnożyć do nieskończoności, nie pomijając największych arcydzieł świata. Droga to niesłychanie śliska, na której łatwo kark skręcić.

Toteż Hertz zbacza z niej rychło, przerzucając się w stronę przeciwną, upominając się o sprawiedliwy sąd dla „poetów mniejszych" pierwszej połowy XIX wieku, u których przecież co krok potykamy się o banał i szmirę. W miarę ukazywania się dalszych tomów jego antologii upomni się niewątpliwie i o późniejszych epigonów. Jest coś bardzo wzruszającego, a jednocześnie i pouczającego w pietyzmie tego „późnego wnuka", pochylającego się z czcią nad popiołami dawno wygasłych i zapomnianych płomieni i płomyków natchnienia, w których odnajduje niezniszczalną nić wiążącą poezję z dziejami narodu. Ileż ludzkiego serdecznego współczucia dla daremnych nieraz wysiłków trzeciorzędnych wierszopisów tkwi w słowach: „nie tylko dokonanie literackie jest ważne, ale i chęć dokonania chwalebna".

A z tym uznaniem bezimiennej zasługi kojarzy się świadomość nicości słów, które „nic nie chcą, nic nie pragną, o nic nie wołają". Człowiek, który to pojął, wie, z „czego rodzi się żywe ciało poezji: ze starcia prawdy z kłamstwem, sprawiedliwości z przemocą, wolności z jarzmem". I ma prawo utrzymywać, że cała wielka poezja polska odpowiada na to pytanie.

W świetle tego faktu zrozumiałe się staje stwierdzenie „użyteczności" literatury polskiej XIX wieku, „jej szeroko, wspaniale pojęty utylitaryzm", ów osławiony i ośmieszony „słoń i sprawa polska". Tu można by Hertzowi postawić zarzut negowania „czystej, bezinteresownej" sztuki. Mam wrażenie, że chodzi tu o zupełnie coś innego. Po prostu autor liczy się z rzeczywistością. Stosuje do zrozumienia poezji owych czasów własną metodę, którą nazywa „lekturą sprzężoną", a w innym miejscu „lekturą humanistyczną". Zadaniem jej jest wykrycie owego podwójnego dna, istniejącego niemal we wszystkich utworach XIX wieku i w większości pierwszego dwudziestolecia XX wieku. Jest to owo chytrze, nieraz po mistrzowsku maskowane pragnienie niepodległości. Tropienie tego motywu, dominującego w poezji owych czasów, jest wielką zasługą Hertza dla wykazania ciągłości kultury polskiej i pociechą dla tych, którzy w tym duchu tworzyli.

A już wręcz rewelacyjny charakter nosi spostrzeżenie, że nawet moderniści polscy „mają zawsze dwie dusze, a nie zawsze trafnie wypełniając swój program nowoczesny, z powodzeniem ciągnęli tradycyjną nutę".

Z tymi uwagami kojarzy się „przecena", a właściwie rehabilitacja (zawsze pod kątem „historyzmu") poetów usuniętych przez krytykę i ogół czytelniczy na margines literatury. Chodzi o Tetmajera, Przybyszewskiego, Gomulickiego, Berenta, nawet Hoesicka, a z dawniejszych Brodzińskiego i Wincentego Pola.

Zapomina się nieraz, że Tetmajer był wspaniałym lirykiem, nie tylko autorem krzepkich opowiadań tatrzańskich i pieśni *Mów do mnie jeszcze*, ocalałej od zapomnienia dzięki muzyce Karłowicza. „Był epigonem, ale i epigonów miewał." Nieco jednostronne natomiast wydaje mi się całkowite przekreślenie twórczości dramatycznej Przybyszewskiego. Podnoszenie jego książki wspomnieniowej *Moi współcześni* do rangi dzieła literackiego, wyjątkowo udanego w całym dorobku piewcy „nagiej duszy", reprezentującego bądź co bądź swoją epokę, nie tylko u nas, ale i u obcych, przy tym utalentowanego stylisty, wydaje mi się co najmniej przesadzone.

Gomulicki natomiast według mnie nie potrzebuje obrony. Od zarzutu obojętności na sprawy narodowe broni go nie tylko ów odgrzebany z pyłu niepamięci wiersz *Dwa głosy* i przytoczona z niego cytata: „W czynach tkwi poezja, a w poezji czyny", ale i cały jego dorobek, utrwalający przeszłość narodową, obyczaj mieszczański, pejzaż urbanistyczny w kryształowym wierszu i nieskazitelnej prozie.

Ferdynand Hoesick nie był wprawdzie Kleinerem ani Jastrunem, ale w jego na pozór czysto plotkarskich pracach o przygodach miłosnych Krasińskiego, Słowackiego i Chopina ileż jest cennego materiału biograficznego!

O tym mogliby najwięcej powiedzieć ci, którzy pełną garścią z tego materiału czerpali, wstydliwie nie przyznając się do źródła. Przypomnijmy na tym miejscu, że Paweł Hertz, na przekór dzisiejszej krytyce, jest zwolennikiem biografii twórców (jeszcze jedna herezja).

Zachwyt nad *Oziminą* Berenta jest zupełnie zrozumiały. Nie tylko dlatego, że pierwsze zdanie książki: „Lodowy połysk czarnej tafli fortepianu", dla jego pokolenia pięknoduchów mógł być tak samo hasłem, jak dla poprzedniego pokolenia „Bar wzięty", a dla młodszych od nich „Ogary poszły w las...", ale i dlatego, że cała koncepcja książki wypełnia wszystkie postulaty historyzmu, tak upragnionego dla autora *Domeny polskiej*. Istotnie, nieco obeznany z literaturą polską czytelnik odnajdzie tu nić przewodnią, sięgającą od *Dziadów, Kordiana, Nieboskiej*, przez *Wyzwolenie, Wesele, Różę*, aż po rok 1904, który był rokiem przedrewolucyjnym.

A teraz słówko o dawnych zdeprecjonowanych poetach z początku XIX wieku. Że Brodziński był ckliwy — wiadomo. Że jego *Wiesława* obrzydziła wielu z nas przymusowa lektura szkolna — wiadomo (poczciwy Chlebowski, mój mistrz piśmiennictwa, ileż on się namęczył czytając nam w klasie owe pamiętne słowa: „Czterysta złotych ułożył na ławie i tak powiada: — Zgarnij to, Wiesławie!"), ale należał on do tych pisarzy, „którzy wymykali się z granic literatury... wnikając w sam gąszcz historii sobie współczesnej". To Hertzowi wystarcza. A dla okrasy niewątpliwych zasług Brodzińskiego dla kultury polskiej przypomina jego późne wiersze, zestawiając ich głębię z... Norwidem. Nie przesadzajmy!

Trudniejsza sprawa z Polem. Może nie wszyscy traktują go uparcie jako poetę „partykularza" i plewcę „wstecznictwa", ale pomimo obrony Hertza nie ożyje jako twórca „wierszy głębokich, ale nieznanych, bo przesłoniętych glorią jego gawęd". Pozostanie w pamięci potomnych jako autor *Mohorta*, którego początkowe wiersze: „Jest w Boryszkowcach staw i grobla długa...", rozpoczynające epizod bojowy z życia sarmackiego bohatera kościuszkowskich czasów, powtarzają jeszcze do dziś zeszłowieczni świadkowie, a nieraz i ofiary najcięższych prześladowań apuchtinowskich. Na tych gawędach uczyli się historii ojczystej.

Wszystkie przytoczone tu sprawy wyjęte są ze *Szkiców* i *Pretekstów*, dwóch początkowych części *Domeny*. Tytuł *Preteksty* bardzo trafnie użyty, bo istotnie rozważania nad autorami i książkami są tylko pretekstem do wypowiadania poglądów o charakterze raczej syntetycznym.

Wreszcie część najbardziej charakterystyczna, na wskroś egotyczna, kapryśna i urocza, znana nam dobrze z odcinków *Nowej Kultury*. Reprezentuje ona w najbardziej wyszukanym stylu rodzaj, który za dawnych dobrych czasów nosił miano „felietonu literackiego", a jest po prostu zbiorem notatek, uwag i przeżyć z lektury kulturalnego estety i miłośnika, posiadającego własny niezależny sąd i osobisty, bardzo osobisty dystans do traktowanych przedmiotów.

Przychodzi tu do głosu jeszcze mocniej niż w poprzednich częściach książki egotyzm autora, jego wybitny subiektywizm. Zresztą autor doskonale zdaje sobie z niego sprawę, a nawet trochę nim się chełpi. „Obiektywizm — powiada — zabija naszą krytykę, sprawia, że recenzje, oceny współczesnej prozy zwłaszcza, z niewielkimi wyjątkami są nie do czytania. To, co jest zaletą historyka literatury, staje się przekleństwem krytyka. „To już nie kamyk rzucony do ogródka wielu krytyków dzisiejszych, to już cały kamień obrazy. Pocieszmy się jednak: ten obiektywizm istnieje najczęściej w mniemaniu samych krytyków, jest na wskroś subiektywny.

Dziennik lektury dlatego może tchnie pewną staroświeckością, że jest właściwie zielnikiem zwierzeń. Co za czasy, kiedy nie tylko istniały *les confidences*, kiedy nie tylko dzielono się nimi w półmroku różowych, zacisznych buduarów, ale i nie wstydzono się ich... Wprawdzie obecnie cieszą się powodzeniem *Listy do pani Z.* Kazimierza Brandysa, a nieco dawniej na łamach *Nowin Literackich* finezyjna i, co ciekawsze, autentyczna korespondencja Jarosława Iwaszkiewicza z pewną istniejącą intelektualistką, ale to nie to samo. *Dziennik* Hertza to raczej rozmowa z samym sobą.

Stefania Podhorska-Okołów

NOWY KALIBAN ALBO PRZEKORA NIEDOWIARKA

Zygmunt Kałużyński. *Nowy Kaliban.* Notatki kibica z okresu fermentu. Warszawa „Czytelnik", 1961; str. 383.

Książka Kałużyńskiego jest bardzo wdzięcznym materiałem do powierzchownego wykpienia choćby przez samą niedbałość autorskich zabiegów o charakterze redakcyjnym: mnóstwo tu rzeczy bez znaczenia, odnotowanych tylko po kronikarsku według powtarzającego się jak monotonny refren klucza interpretacyjnego. Nie mówiąc już o irytujących powtórzeniach niektórych krytycznych obserwacji, pełniących funkcję argumentu. Są to istne obsesje: taki na przykład obrazek z *Dnia wtórnego* Erenburga o robotnikach, którzy odmrażają sobie ręce, byleby tylko wykonać plan prac budowlanych — powtarza Kałużyński chyba z dziesięć razy. I to zawsze w tej samej funkcji: kiedy trzeba powołać się na pozytywną ideologiczną zawziętość.

Może ktoś powiedzieć, że tak ubogi arsenał argumentów w książce, która liczy sobie 380 stron bardzo gęstego druku, bywa po prostu nawykiem, rodzajem odruchu warunkowego, jakiego nabiera się w wieloletniej praktyce, i że to jest rzecz bez znaczenia. Byłbym gotów ustąpić, gdyby te maszynki krytyka nie sięgały głębiej, w sferę pewnych schematów interpretacyjnych, w sferę samego krytycznego myślenia.

Kałużyński ma bowiem powtórzenia znacznie bardziej niepokojące, na które już nie można machnąć ręką. Zjawiają się one jak niezawodny werset z pisma, który wszystko może uporządkować i wyjaśnić. Kałużyński jest na przykład przekonany, że współczesna (w szerokim znaczeniu współczesności) literatura rozczarowania, pesymizmu, rozkładu i jak ją jeszcze można określić — powstała w okresie czy nawet z powodu Wielkiej Depresji, Wielkiego Kryzysu (duże litery wzmaeniają powagę terminu). Najczęściej oczywiście przekonanie to zjawia się w kontekście literatury amerykańskiej, ale i Europie nie jest ono obce. Nie miałbym nic przeciwko temu, może tak jest rzeczywiście, gdyby autor choć raz dał jakiś zarys tej interpretacji, jakiś choćby streszczony schemat argumentacji, aby choć raz uwolnił czytelnika od bezradności wobec tajemniczego hasła. A zwłaszcza wtedy, kiedy interpretuje zjawiska dość odległe w czasie i w przestrzeni.

Powtarzanie się wspomnianych maszynek czy haseł wiąże się w dodatku z bardzo niestarannym wyborem, a także korektą artykułów. Wiele nazwisk zostało przekręconych (spośród tych, które znam), na tej zasadzie małe zaufanie budzą te, których nie znam. Niedbałość ta szuka usprawiedliwienia w kokieteryjnym tytule: *Nowy Kaliban,* a więc brutal, który nie szanuje konwencjonalnych form literackiego salonu. Lepiej by jednak było, aby brutalność ta nie dotyczyła takich spraw jak pisownia (np. zamiast Audiberti napisano Audibert, zamiast Roland Barthès napisano Barthos) i swoją bezceremonialność ograniczyła do argumentacji.

Drugie moje spostrzeżenie (ciągle jesteśmy przy impresjach raczej zewnętrznych) — to pewne rozczarowanie książką, której lektura (artykuły Kałużyńskiego czytam zawsze bardzo chętnie) obiecuje niejako dużo przyjemności. Przekora, inteligencja, dowcip — to wszystko, co znamy z artykułów Zygmunta Kałużyńskiego, blednie w tym nagromadzeniu, gruba książka nie wychodzi im na dobre. Doświadczałem zresztą tego wrażenia także przy lekturze zebranych felietonów innych autorów i to autorów z reguły rutynowanych, o ustalonej sławie. Taki na przykład Stefan Kisielewski: jego felietony w *Tygodniku Powszechnym* czytam zawsze z dużym zaciekawieniem. Ale czytającego te utwory w wydaniu książkowym czeka rozczarowanie: po kilkudziesięciu stronach dowcip zaczyna nużyć i u czytelnika pojawia się pragnienie treściwszej strawy duchowej, czegoś, co by go zajęło na dłużej niż felietonowe 10 minut. Felietonista ma swoją metodę działania, polegającą na zręcznej ripoście, dowcipnej aluzji, operuje prowokacyjnym hasłem, retorycznym pytaniem. Po kilkudziesięciu stronach takiej lektury wszystko zaczyna pływać w powietrzu, niczego już nie można traktować serio. Felietonowe błaznowanie wdziera się głębiej i czy-

telnik zaczyna mieć wątpliwości, czy felieton jest tylko formą błazeńską, czy błazeństwem samym.

W wypadku Kałużyńskiego wrażenie to jest ukryte głębiej, bo i forma prac jest mniej felietonowa. Ale zjawisko ma tę samą istotę: brak punktu oparcia, brak jakiegoś intelektualnego refrenu, stałej tendencji lub tęsknoty, brak stałego motywu, który wiązałby artykuły, a co ważniejsze, stwarzałby jakąś oś krystalizacji, dawałby książce jakieś wnętrzności. Powiedzmy, że Kałużyński nie szanuje pragnień tego rodzaju i nie ma takich ambicji. Jemu chodzi o argumenty, a nie o postawę. Ale postawa ma w tym wypadku sens wcale nie moralny, lecz właśnie argumentacyjny. Obcując z krytykiem dłużej niż na przestrzeni jednego artykułu, mamy prawo usłyszeć rację naczelną jego argumentacji, ów argument ostatni ukryty w postawie, światopoglądzie czy wreszcie choćby czyimś dorobku. To, że prawie wszyscy krytycy czegoś takiego szukają, wcale nie wynika z ambicji, „żeby mieć postawę", lecz jest obawą o trwałość argumentacji, o jej solidność. Postawa jest po prostu arsenałem języka krytycznego. Pojęcie „formy" oznacza u mnie to a to, pojęcie „stylu" tamto itp. Inaczej języki się plączą i porozumieć się nie można, ludzkość za dużo tego wszystkiego wyprodukowała i konieczność nakazuje jakieś tam samookreślenie.

Kałużyński na przykład mocno sobie podrwiwa z rozbieżności zarzutów swych adwersarzy: że jeden za konserwatystę go uważa, drugi za hurra-lewicowca, trzeci wreszcie za odchyleńca, a zdarza mu się nawet, że jeden i ten sam człowiek nazywa go przedstawicielem prawicy, czerwonym sekciarzem, a następnie centrystycznym krętaczem. O, bo mnie nie tak łatwo zażyć, każe się krytyk domyślać czytelnikowi, moje argumenty są ponad ciasnymi schematami politycznych szufladek. Byłoby to bez wątpienia godne pochwały, gdyby towarzyszyło jakiejś wyższego rzędu intelektualnej orientacji. Inaczej oznaczać będzie błąkanie się i wieczne taktyczne lub przekorne zwroty, które ludzka prostota określa być może zbyt powierzchownie, ale jakąś w tym wszystkim rację ma i nie śmiać się tu trzeba, lecz płakać. Teraz musimy już przejść do następnej, pozaimpresyjnej fazy recenzji.

Dwie bardzo charakterystyczne pozycje książki: opisując przedstawienie *Dziadów* w Teatrze Polskim w roku 1955, krytyk szybko przesuwa zainteresowanie czytelnika na przedwojenny spektakl Schillera i szeroko uzasadnia jego wartość, dla wytchnienia tylko niejako podgryzając i drwiąc ze spektaklu Bardiniego. O tych *Dziadach* nie ma co pisać, tamto były prawdziwe *Dziady*. Za tym artykułem jest recenzja o *Wizycie starszej pani* Dürrenmatta, w której z kolei wyjaśnia Kałużyński, że pierwsza połowa sztuki jest z Brechta, a druga z Kafki i autor szwajcarski dał tylko zręczny melanż obydwu znakomitych autorów (pamiętajmy przy tym, z jakim entuzjazmem przyjęto sztukę Dürrenmatta na scenach polskich). To, co łączy obie recenzje, to rodzaj konserwatywnej przekory, konserwatywnej, bo sugerującej w obu wypadkach, że stare wzory były dobre i jeśli ktoś od nich odszedł, to musiało wyjść źle (Teatr Polski), jeśli zaś zdobył sukces, to dlatego, że się do nich dostosował (Dürrenmatt). Przypuszczam, że ten aspekt sprawy i przez samego autora nie był dostrzeżony, być może Kałużyński powiedziałby nawet, że czepiam się przypadkowych zbieżności. Czy rzeczywiście przypadkowych? Dla Nowego Kalibana niemal regułą jest metoda ostudzania entuzjazmu za pomocą argumentacji: to już było. Były inne rozczarowania przed naszymi „wściekłymi", był Brecht i Kafka przed Dürrenmattem, był pogodny absurd Amerykanów przed Mrożkiem. Bo Kałużyński nie znosi sukcesu, każdy sukces go gniewa i natychmiast łapie za pióro, by się z nim rozprawić. Nie dezawuuję tej cechy charakteru, bo dla krytyka jest to cecha niezbędna, a więc szlachetna. Nie zawsze zresztą chodzi o istotny sukces, czasem tylko o rozgłos, i wtedy zabieg ten jest podwójnie potrzebny. Ale przekora Nowego Kalibana spływa zazwyczaj w ten sam kanał, uruchamia tę samą maszynerię: że to już było. Krytyk zresztą najprawdopodobniej dobrze wie, że wykrycie zależności od kogoś tam nic jeszcze nie znaczy, to nie argumentacja, lecz rodzaj krytycznego plotkowania.

Czasem przekora szuka sobie innej, nieco subtelniejszej metody wyrazu. Krytyk przyjmuje mianowicie nowe zjawisko, aprobuje jego nowość, ale buduje wywód, z którego wynika, że nowość

ta była koniecznością, że rozwój życia czy samej sztuki musiał do niej doprowadzić, że to właściwie naturalne, że takie a takie zjawisko powstało i prawie dziwić by się należało, gdyby go nie było. Zjawisko zostaje więc aprobowane, ale odbiera mu się tę wartość, która odbiorców najbardziej ekscytuje: niepowtarzalność, niezwykłość, swoistą przypadkowość talentu i utworu. Nie ma żadnej niezwykłości — mruczy Nowy Kaliban — istniały sprzyjające warunki, więc Napoleon musiał się zjawić. Nie byłoby tego Napoleona, byłby inny. Odkrywczość zostaje w ten sposób także zdezawuowana, tylko nie w sposób malkontencki, a filozoficzny, przez przywołanie determinizmu.

Jesteśmy tutaj bardzo blisko pewnej stałej skłonności ludzkiego umysłu, która jest źródłem wszelkiej racjonalistycznej eksplikacji świata. Skłonność ta — to żywiołowy, automatyczny sprzeciw wobec każdej niezwykłości życia, wobec przypadku, wobec wszystkiego, co nieoczekiwane. Sprzeciw jest żywiołowy, jego ukryte tło ma charakter uczuciowy, nieomal nieświadomy, i dlatego w wyborze argumentacji bywa czasem mało wybredny. Człowiek tej formacji duchowej nie przyjmuje niczego, wobec czego powinien zareagować: nie wiem, nie rozumiem. A już zwłaszcza stanowczo i skrupulatnie unika wszelkiego podziwu, fundowanego na tej niewiedzy czy na tym nierozumieniu. Tymczasem sukcesy artystyczne najczęściej, a może zawsze rodzą się w ten sposób. Człowiek entuzjazmuje się, podziwia, czuje się olśniony przez dzieło lub twórcę, które go czymś tam zaskakują, coś mówią, na co on sam nigdy by nie wpadł, prezentują jakieś niezwykłe opanowanie techniki, jakieś nieoczekiwane poznanie zjawisk niejasnych, jakieś obłaskawienie tajemnicy istnienia — jakby to patetycznie określił metafizyk. Za pomocą talentu, a więc zjawiska, które samo w sobie jest niespodzianką. Sukces artystyczny przez swój jednostkowy, niepowtarzalny charakter, jest z natury rzeczy rodzajem wyzwania rzuconego determinizmowi. Uznać ten sukces — to znaczy właśnie powiedzieć sobie po cichu: nie wiem, nie rozumiem. Żywiołowy racjonalista takiej sytuacji nie jest w stanie tolerować, ona go gniewa, ona mu nawet grozi jak niebezpieczeństwo. Przyznać się do nierozumienia? Rzecz wkracza tu w dziedzinę kompleksów, przerywam więc wywód, aby uniknąć ględzenia.

Wielu jest na świecie krytyków, których sztuka rodzi się w powyżej opisanych warunkach. A już na pewno w tej sferze rodzi się krytyczna przekora, której tak namiętnym i zręcznym wyrazicielem jest Zygmunt Kałużyński. W całej jego bardzo grubej książce nie znajdziemy wywodu, który okazywałby jakiś stan fascynacji omawianym dziełem, jakiś stan nierozumienia, który w trakcie analizy dzieła szuka poznania, jakiegoś pragnienia dotarcia do ukrytego środka. Kałużyński przyjmuje najchętniej postawę sędziego, który patrzy z większego dystansu i już z tej przyczyny ma prawo do ironicznego grymasu. Toteż najwdzięczniejszym zadaniem krytycznym jest ośmieszenie utworu, drwina nie dopuszczająca przeciwnika do głosu i usprawiedliwiona wobec samego siebie poczuciem szerszej perspektywy spojrzenia, poczuciem racji, którą się ma dlatego, że się wie, że nie ma cudów i nie może ich być. Nigdy nie znajdziemy u Kałużyńskiego poczucia wewnętrznej wątpliwości, jakiegoś zadanego samemu sobie pytania, na które odpowiedzi nie ma lub też jest ich kilka i trzeba wybrać. Takie sprawy rezerwuje krytyk wyłącznie dla siebie samego i do tekstu ich nie wpuszcza. Jako rezerwa natomiast pozostaje możliwość usprawiedliwienia utworu z jego nowości czy niezwykłości, doprowadzenie sprawy do formuły: „inaczej być nie mogło". I wreszcie możemy swobodnie odetchnąć: cudów rzeczywiście nie ma.

Kałużyński oczywiście wie, że jest brutalny, jeśli sam siebie nazywa Kalibanem. Ale żywiołowemu racjonaliście towarzyszy potężny atut: duże poczucie dowcipu wiążące się ze zręcznością stylistyczną. W środowisku, w którym działa krytyk, dowcip jest na ogół wyżej ceniony niż racja. Dowcip jest silniejszy: nie mieć racji — to rzecz zwykła, natomiast być ośmieszonym — to klęska, z którą nie można się pogodzić. W rezultacie dowcip jest zawsze trochę bezkarny: ponieważ jest silny swym urokiem, wszyscy mu ulegamy. Dla publicysty z temperamentem Kałużyńskiego jest to gratka, wobec wszystkich swych partnerów ma on z góry o jednego asa więcej. I umie tego asa we właściwym momencie wykorzystać.

Krytyk bardzo na przykład lubi metodę dowcipnego streszczania utworów, które omawia. Wiemy, jak takie streszczenia wyglądają: każde wydarzenie i każdy konflikt robią wrażenie grubej naiwności i nieprawdopodobieństwa, każda postać zamienia się w pajaca. Jeśli umie się to dowcipnie robić, utwór jest już przed rozpoczęciem rzeczowej analizy rozłożony na łopatki.

A jednak wbrew temu wszystkiemu, co napisano powyżej, książka jako całość zawiera pewną prawdę i mimo wiecznego sprzeciwu przy lekturze pojedynczych artykułów, zamykamy ją z przeświadczeniem, że odbiła ona jakąś słuszną myśl. Jakaż to myśl? Książka Zygmunta Kałużyńskiego jest jedną z pierwszych, a w każdym razie jedną z bardzo nielicznych publikacji, która tzw. polską odwilż obejrzała z grymasem sceptycznym. Nie uległa jej pompatycznym uniesieniom, jej afektowanym dramatom i próbowała na nią spojrzeć drwiąco: jak na zakret historii, którego znaczenie literatura przeceniła, którego dramatyczność — zamiast ją określić — zmitologizowała. Na przekór swej walce z jedną sztampą — uległa innej sztampie.

Ta przekora wobec odwilży jako całości, przekora, która szuka sobie zresztą różnych metod argumentacji, jest w gruncie rzeczy wartością książki i jej najważniejszą treścią. Przekora ta nie ma wprawdzie żadnego solidnego oparcia, o nic bowiem innego krytykowi nie chodzi, jak o wykazanie, że to wszystko było naiwnym złudzeniem dzieci.

Ale nie żądajmy od Kałużyńskiego zbyt wiele. Przekora ma z natury rzeczy tylko negatywną rolę do odegrania. Towarzysząc zjawiskom ukazuje ich śmieszność, ich słabość i ich błazeństwo. W ten sposób oswaja je i uczy poznawać. I dlatego jest bardzo potrzebna, choćby nawet była surowa, ślepa i jawnie niesłuszna. Jeśli bowiem w dodatku jest dowcipna — wszystko jesteśmy gotowi jej darować.

Włodzimierz Maciąg

KOMENTARZ DO „KORDIANA"

Jarosław Maciejewski: *Kordian.* Dramatyczna trylogia. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1961; str. 262.

Młody uczony mający już ustalone imię w nauce jako badacz wielkopolskich tradycji w życiu i w twórczości największych pisarzy (Słowacki, Sienkiewicz, a ostatnio — Mickiewicz) obdarzył nas czwartą z kolei swą pozycją książkową, poświęconą tym razem *Kordianowi* [1].

Zupełnie słusznie autor potraktował ten utwór Słowackiego jako jedno z dzieł przynależnych (obok *Dziadów* i *Nieboskiej)* do gatunku dramatów — odrębnego w całej historii literatury, nie mającego poprzedników w poezji przedromantycznej ani następców w poromantycznej. Sumienne i wnikliwe przetrząśnięcie zarówno tekstów Słowackiego, jak i literatury przedmiotu doprowadziło do stwierdzenia, iż mimo wielu bardzo zasadniczych wypowiedzi na temat *Kordiana* pozostał szereg zagadnień dotąd nie zbadanych, zwłaszcza: osadzenie tzw. „przepowiedni przyszłości" w kontekście ówczesnych koncepcji politycznych i filozoficznych, sceniczność owych dramatów, fragmentaryczność ich i zrozumienie owej fragmentaryczności w koncepcjach ówczesnej poetyki. Tymi sprawami zajął się w swojej obszernej — bo liczącej wraz z przypisami przeszło dwieście pięćdziesiąt stronic — pracy. Wynikiem zasadniczym było uznanie „drukowanego" *Kordiana* za pierwszą część trylogii, którą poeta zamierzał pisać, wracał do niej parokrotnie, napisał część trzecią i spalił ją itd. Stwierdzenia te opierają się oczywiście na informacjach samego poety, trochę —

[1] Poprzednie prace tegoż autora: *Słowacki w Wielkopolsce* — 1955; *Wielkopolskie opowiadania H. Sienkiewicza* — 1957; *Gdy gościł w Wielkopolszcze* — 1958.

współczesnych jemu. Zestawiając dane zaczerpnięte spoza tekstu z samym tekstem utworu w wersji ogłoszonej, wysnuł Maciejewski tezę o tym, iż Przygotowanie i Prolog stanowią wstęp do całej trylogii dramatycznej (nie skończonej, ale planowanej), a nie tylko do części pierwszej, znanej. Rozumowaniu temu nic oczywiście zarzucić nie można. Podobnie osadzenie *Kordiana* w „poetyce" ówczesnego teatru — konkretnie paryskiego — to słuszna teza, nawiązująca do badań rozpoczętych przez Zbigniewa Raszewskiego[2]. Uwagi o powiązaniach *Kordiana* z tzw. kontekstem historycznym — są świadectwem imponującego oczytania i bystrości. Hipotetycznie wyjaśniony został szczegół z wierzbą w Przygotowaniu. Ugodowa postawa Niemcewicza może mieć źródło w pacyfistycznej bajce pt. *Wierzbowe gałęzie* — krążącej co prawda w dniach powstania jedynie w rękopisie. Poglądy Słowackiego na powstanie powiązał Maciejewski z *Pamiętnikiem Emigracji.*

Ze wszech miar interesujące są uwagi o realiach warszawskich: słowo „zapaleniec" jak najsłuszniej wyprowadzone z wiersza Stefana Garczyńskiego pod takim tytułem; wnikliwe są spostrzeżenia dotyczące funkcji owych realiów w poetyce utworu: zamek warszawski w scenie piątej aktu III traktuje Maciejewski jako jednego jeszcze aktora przedstawienia.

W zakresie zbieżności literackich z utworami przedkordianowymi i pokordianowymi subtelnie przeprowadzona została analiza porównawcza Faustowskiego Prolog im Himmel z Kordianowym Przygotowaniem. Osiągnięciem większej miary jest powiązanie *Kordiana* z *Horsztyńskim.* Szczęsnego Kossakowskiego potraktował autor jako dalszy etap ewolucji psychicznej obserwowanej w *Kordianie,* a przemówienie Szczęsnego w scenie zbiorowej aktu IV *Horsztyńskiego* związał z przemówieniem Podchorążego w podziemiach katedry i z monologiem Kordiana w więzieniu. Najwięcej zaś szczegółowych spostrzeżeń przynosi zestawienie dramatu Słowackiego z powieścią Jana Czyńskiego pt. *Jakobini polscy;* zbieżności dostrzega badacz zwłaszcza w przedstawieniu cara, Konstantego i „spisku". Hipotetyczny nowy rodowód — z powieści Czyńskiego — otrzymała sprawa Angielki. W ten sposób Maciejewski poparł dawną tezę Askenazego odrzuconą ostatnio przez Hahna i — z przeoczeniem artykułu Hahna — przez piszącego te słowa[3]. Teza Askenazego wzmocniona została o tyle, że dość duże różnice między wersją przedstawioną w aktach opublikowanych przez historyka i w Kordianowej sprawie Angielki znalazły ogniwo pośrednie: Czyński bliższy był niż Słowacki faktom ujawnionym dopiero przez Askenazego, ale z tradycji ustnej znanym już pewno dawniej. Należy wszakże liczyć się z faktem, że Wilkońska opisała niemal zupełnie wiernie tę scenę, którą w *Kordianie* przedstawił Słowacki. Źródłem pisarki była rzekomo tradycja warszawska, a piętę achillesową stanowi fakt, że Wilkońska pisała swe wspomnienia w szereg lat po *Kordianie.* Toteż pomostem w całej sprawie może być stwierdzenie Askenazego, Konstanty tego rodzaju zbrodnie popełniał często i w tym świetle da się przypuścić, że sprawa kupca Ararusza była z ust do ust opowiadana w pierwszej połowie XIX wieku, ale nie było to jedyne opowiadanie w żywej tradycji o wyczynach miłosnych Konstantego.

Ostro ocenił Maciejewski wyjazd Słowackiego z płonącej Warszawy; nie zawahał się przed mianem: ucieczka. Sprawa jest ogólnie znana i ma już literaturę przedmiotu. Sam fakt wyjazdu z Warszawy pozostaje dotąd istotnie nie wyjaśniony, ale dalsza podróż poety — ważna misja, którą go obarczono — wyklucza możliwość, by ją miał spełnić uciekinier. Przy tym rozpoczęcie misji dyplomatycznej datujemy zwykle od Drezna, a list poety do matki z 17 marca 1831 roku pisany z Wrocławia dorzuca dwa ważne szczegóły: 1) świadczy, iż jazda do Drezna była postanowiona i tam czekały pieniądze, 2) mówi o „świadectwie jednego z pierwszych tutejszych doktorów", które prawdopodobnie zostało uzyskane nie bez zakulisowych intencji i pomocy. Warto wziąć pod uwagę i fakt pracy w biurze dyplomatycznym rządu naro-

---

[2] Zbigniew Raszewski: *O teatralnym kształcie „Balladyny". Pamiętnik Teatralny* R. 8: 1959, z. 1—2—3, s. 153—186.

[3] Jerzy Starnawski: *Z komentarza do „Dzieł" Słowackiego. Ruch Literacki* R. 1: 1960, z. 1—2, s. 86—87.

dowego już w Warszawie — poświadczony w listach z kwietnia i z lipca 1831 roku[4]. I nie przekonywa nawet zestaw wypowiedzi poety z lat 1831, 1838 i 1846 dokonany przez Maciejewskiego[5], bo świadomość braku udziału w walce orężnej mogła wywołać u poety żal do siebie samego nawet w wypadku spełnienia misji dyplomatycznej.

Podobnych szczegółów komentatorskich zawiera praca Maciejewskiego bardzo wiele, a choć niektóre z nich można by uznać za dyskusyjne, to jednak z radością i z szacunkiem należy powitać tak dokładny i sumienny komentarz do *Kordiana*.

Wspomniano na wstępie, iż książka oparta jest na dokładnym przeoraniu literatury przedmiotu. Podtrzymując te słowa, należy wytknąć autorowi dwa pominięcia. Jednym z nich jest niezacytowanie rozprawy Józefa Dutkiewicza pt. *Uwagi historyka na marginesie „Kordiana"*[6] — a więc drugiego po Askenazym głosu historyka w sprawie *Kordiana*. Ale tu można dodać na usprawiedliwienie, iż książka Maciejewskiego była już w „produkcji" wówczas, gdy ukazała się praca Dutkiewicza. Ważniejsze jest przeoczenie niezwykle subtelnej rozprawki Tadeusza Makowieckiego[7]. Przypisom dałoby się tu i ówdzie wytknąć szereg nieprecyzyjnych sformułowań, błędów w tytułach i nazwiskach — zestawu ich zaoszczędzę czytelnikom — ale to może być winą raczej adiustacji niż autora.

Obok komentarza zawiera książka recenzowana ogromnie rozbudowaną część hipotetyczną. Rozważania prowadzone przez autora w oparciu o tekst i o kontekst prowadzą do słusznych hipotez negatywnych — niemal stwierdzeń — a przede wszystkim do obalenia mitu o *Anhellim* jako o trzeciej części trylogii. Natomiast z wielką rezerwą należy przyjąć dociekania na temat II osoby Prologu odczytanej jako alegoryczna synteza postawy Kordiana z nie napisanej części drugiej, na temat scen zbiorowych w II i III części trylogii dramatycznej, na temat dedykacji do Dantyszka potraktowanej jako fragment zaginionej części *Kordiana*. Są to hipotezy bystre, oparte na materiale porównawczym, ale kruchość ich przede wszystkim tym spowodowana, że poetyka romantyczna płatała figle krytykom i badaczom. Dokończenie *Kordiana* przez poetę niekoniecznie musiało być wykonane według przesłanek, jakie pracowicie zebrał w sto dwadzieścia kilka lat po *Kordianie* Jarosław Maciejewski. Najwięcej sprzeciwu budzi zajęcie się, i to wcale nie przygodne, dociekaniami nad tym, dlaczego Słowacki spalił trzecią część *Kordiana*. Mogło tak być, jak to przedstawił Maciejewski, ale wcale tak być nie musiało. Rozważając te sprawy stoimy na gruncie hipotez przerastających kompetencje historyka literatury i nie prowadzących do szczęśliwych rozwiązań.

Poczyniwszy tak surowe pytajniki i wykrzykniki, należy podkreślić ogromnie interesujący tok ujęcia i umiejętność wyszukiwania problemów. Te zalety sprawiają, iż książkę połyka się jednym tchem, pasjonują nawet te jej karty, które pobudzają do dyskusji i do sprzeciwu. Sprzeciw budzi np. akapit pierwszy książki, zupełnie niepotrzebny, podręcznikowy, niefortunnie stawiający Wincentego Pola w szeregu wielkich romantyków. Książka mogłaby się doskonale zaczynać od akapitu drugiego.

Rozrosły się uwagi niniejsze i przybrały niejednokrotnie formę krytyczną, ale nie zmienia to faktu, że otrzymaliśmy wartościowy, sumienny, pożyteczny i niezwykle interesujący komentarz do *Kordiana*. Monografią o *Kordianie* książka nie jest, brak tu analitycznych partii i uwag o artyzmie, udokumentowanych i opracowanych tak dokładnie, jak część genetyczna i hipotezy o nie dokończonej trylogii. Ale też w założeniu autora książka monografią być nie miała. Mimo zgłoszonych zastrzeżeń książka wybija się na plan pierwszy w całej literaturze o *Kordianie* i przyszli badacze dramatu będą musieli rozpocząć

---

[4] Por. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, opr. Eugeniusz Sawrymowicz przy współudziale Stanisława Makowskiego i Zbigniewa Sudolskiego. Wrocław 1960, s. 107—108.

[5] Por. s. 99 recenzowanej książki.

[6] *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego*. Ser. I, z. 16. *Filologia*. Łódź 1960, s. 5—18.

[7] *Ze studiów nad Słowackim*. *Roczniki Humanistyczne* V, 1954—55 (druk 1956). s. 187—202.

od ustosunkowania się do jej wyników.

Przy okazji należy się pochwała Wydawnictwu Poznańskiemu. Linia wydawnicza młodej instytucji jest przede wszystkim regionalna i w tym zakresie rzucono już na rynek kilkanaście wartościowych pozycji. Ale obok tego słusznie wydaje się prace uczonych z ośrodka poznańskiego, a ostatnie książki: Szweykowskiego o *Trylogii* i Maciejewskiego o *Kordianie*, świadczą o wielkich walorach i o wielkiej żywotności polonistyki poznańskiej.

Jerzy Starnawski

RADZIECKA PRACA O FLAUBERCIE PO POLSKU

Borys Reizow: *Flaubert*. Przełożył Jerzy Jędrzejewicz. Warszawa, PIW, 1961; str. 528.

Wśród ogromnej literatury o Flaubercie zastanawiający jest brak nowszych prac omawiających całą twórczość i życie pisarza. Być może krytycy francuscy nie znaleźli wielu atrakcyjnych wydarzeń w biografii „pustelnika z Croisset", być może uznali, że dość już napisano o tym, kto jest prototypem pani Bovary, ale zbyt mało na temat licznych i niedostępnych jeszcze rękopisów artysty, aby ukazać w pełni warsztat literacki wielkiego mistrza słowa. Jedni i drudzy nie mają chyba racji. Dowodem praca Borysa Reizowa, przedstawiciela nauki radzieckiej, która obok nauki anglosaskiej interesuje się żywo i owocnie autorem *Pani Bovary*. Sięgamy po tę książkę będącą wynikiem rozległych studiów nad epoką i pisarzem tym chętniej, że tradycyjna wiedza o Flaubercie zawarta w pracach Dumesnila nie zadowala, a piękna monografia Thibaudeta z r. 1935 (a właściwie z 1922) wydaje się miejscami przestarzała.

Praca Reizowa ukazała się sześć lat temu i przyjęta została przez krytykę bardzo życzliwie. Byli recenzenci, którzy stawiali ją za wzór dobrej roboty metodologicznej, a nawet zapowiadali jej wyjątkowe znaczenie dla radzieckich badań historycznoliterackich. I z pewnością mieli rację. Monografia Reizowa jest bowiem analizą drogi twórczej Flauberta, analizą zorientowaną na jego ewolucję artystyczną, począwszy od młodzieńczych prób romantycznych a skończywszy na satyrycznym *Bouvardzie i Pécuchecie* oraz na projektach nie napisanych utworów. Bezcennym źródłem pomocniczym dla uczonego przy tym zamyśle badawczym stała się korespondencja pisarza. Reizow ukazuje, w jaki sposób rozwojowi dzieła towarzyszy myśl estetyczna artysty, jak praktyka pisarska realizuje wnioski wypływające z doświadczeń innych i z własnych przemyśleń. Krytyk widzi zbieżność tych dwóch momentów, a nie sprzeczność teorii przezwyciężonej praktyką — schemat interpretacyjny tak nieraz ciążący na pracach marksistowskich o pisarzach XIX wieku. To bardzo cenne u Reizowa. Nie ma w jego pracy sądów nie umotywowanych, pochopnych, naciągniętych do formuł estetyki, które siłą bezwładu obowiązywały. Są natomiast uogólnienia ostrożne, precyzyjne i oryginalne, zawsze oparte na materiale faktów.

Reizow nie ogranicza się jednak do ukazania ewolucji dzieła i poglądów estetycznych, lecz widzi je w powiązaniu z żywym kontekstem historii. A kontekst ten rozumie nie socjologicznie, dzieła artysty nie ujmuje nigdy jako prostego wyniku wydarzeń politycznych czy społecznych. Aczkolwiek dyskretnie przypomina nam o istotnych faktach historycznych, to historyzm Reizowa jest przede wszystkim natury literackiej i filozoficznej: dzieło pisarza wyrasta z tradycji literackiej, poglądy estetyczne z tradycji filozoficznej. Reizow porusza się na tym terenie z imponującą swobodą. Badacz widzi i ukazuje związki Flauberta z prądami romantyzmu, z powieścią realizmu krytycznego, z teorią sztuki dla sztuki, z filozofią spinozjań-

ską. Tradycja kulturalna staje się w takim ujęciu nie dalekim tłem, o którym wypada coś powiedzieć, lecz ożywczym gruntem, który zasila dzieło.

Problem tradycji implikuje problem nowatorstwa. Reizow pamięta o tym, toteż jego Flaubert jawi się czytelnikowi jako wielki artysta, mistrz słowa i kompozycji, inicjator powieści nowoczesnej. Szczególnie pouczające są tu rozdziały poświęcone analizie *Pani Bovary*, napisane nie tylko z sumiennością uczonego, ale i z żarem entuzjasty. Przedmiotem badania Reizowa stają się kolejno: poszukiwania tematu powieściowego, krystalizacja pomysłu, związki z twórczością młodzieńczą i z całą romantyką, psychologizm i ironia jako środki artystycznego wyrazu. Następnie przechodzi uczony do omówienia samych technik, zatrzymując się dłużej nad istotnym problemem nowej kompozycji i nowej stylistyki u Flauberta. Temat trudny, delikatny, rozległy i daleki od wyczerpania na sześćdziesięciu stronicach, ale jakże rzadki dotąd w pracach marksistowskich. Temat to dominujący w nauce zachodniej, która stale przynosi nowe uściślenia w zakresie badań nad Flaubertem. Toteż pracę Reizowa już dzisiaj można uzupełnić niejednym odkryciem (por. M. Żurowski: *„Pani Bovary" i rozwój powieści nowoczesnej, Przegląd Humanist.*, Nr 4/58).

Opis środków wyrazu i ich genezy nie jest jednak u Reizowa zwykłą rejestracją faktów stylistycznych, lecz dowodem ideowo-artystycznego mistrzostwa Flaubertowskich utworów. Flaubert — wielki nowator, na pewno, ale — dzięki temu — przede wszystkim wielki demaskator rzeczywistości burżuazyjnej, wróg egoizmu, małości i głupoty ludzkiej. To jest ostateczne wrażenie, które pozostaje po przeczytaniu tej niezwykłej książki.

Bardzo to smutne, że tłumacz i wydawca nie przyczynili się do należytego zaprezentowania walorów pracy. Przekładowa i edytorska strona tej publikacji budzi tak poważne zastrzeżenia, że trzeba nad nią dłużej się zatrzymać. Monografia tego rodzaju jest trudną pozycją wydawniczą, ale wydaje się, że edytorzy nie mieli tej świadomości. Należało tu oddać całą lekkość i potoczystość stylu Reizowa, precyzyjnie przełożyć wiele cytatów z utworów Flauberta nigdy nie tłumaczonych, wreszcie zwrócić uwagę na poprawność nazwisk i nazw, nie zawsze łatwych do odczytania z wersji rosyjskiej. Te trzy wymogi zlekceważono.

Przekład z rosyjskiego jest często zbyt dosłowny, co bardzo odbija się na składni języka: „Przedstawienie tych wydarzeń w *Szkole uczuć* będzie zrobione pod dyktandem osobistych wrażeń" (str. 115). Albo: „...oddział żołnierzy na koniach, jadący stępa z tętentem kopyt i brzękiem oręża" (78). Sporo jest rusycyzmów i dziwolągów językowych, które łatwo można było zastąpić słowami prostszymi i częściej używanymi. Przykłady: „heglistowski", „spinozystowski", „diapazon", „refrakcje", „karawanseraje"; „przejście do tej pozycji" (42), „wylewy uczucia" (43), rozpuszczenie woli" (62), „przemyślane... myśli" (73), „wyznający co do wielu rzeczy jednakowe poglądy" (77), „specjalna pozycja w stosunku do świata" (79) — chodzi o specjalną postawę; „George Sand zachowała zapał propagandysty" (127), „wartość każdego przedmiotu /.../ tkwi /.../ w doskonałym rozwoju jego przyrody" (133) — powinno być „natury". Utarty termin ze stylistyki „mowa pozornie zależna" — dla tłumacza jest „niewłasną (!) mową niezależną".

Wszystko to można byłoby znieść, gdyby nie cytaty z Flauberta, który został zmasakrowany. W przypisie na stronie 6 czytam, że „wszystkie cytaty przełożone są bezpośrednio ze źródeł francuskich, przy czym tłumacz z reguły uwzględniał skróty i układy tekstu pochodzące od autora książki". Chciałbym wierzyć, ale nie mogę. Oto dowody, a jest ich dużo więcej. Cytat z młodzieńczego opowiadania *Le Moine des Chartreux: „rêver, craindre, attendre, posséder à l'agonie, c'est vivre"* Reizow tłumaczy *„żit', znaczit miecztat', borot'sa* (?) *ożidat' i połuczit' w minutu agonii"*. Po polsku wygląda to tak: „żyć bowiem to znaczy marzyć, walczyć, oczekiwać i otrzymać (!) w chwilach agonii" (21).

W ten sposób *„grandes dames"* stają się „wysoko postawionymi damami" *(wysokopostawlennyje damy)*, *„la masse d'amour"* — „ilością miłości" *(koliczestwo lubwi)*, *„une intelligence aimante"* — „miłosnym rozumieniem" *(lubownoje rozumienje)*, *„les fleurs... sur*

les plus fraîches pelouses" — kwiatami na „świeżutkich polanach" *(na samych świeżich polanach)* itd., itd. Co prawda, niekiedy tłumacz sięga do oryginału francuskiego, ale efekty nie są dużo lepsze. Kaleczy się nie tylko Flauberta, ale i język polski: „domy puściejsze niż karawanseraje" (110), „szukać sukcesu to znaczy gruntownie psuć się" (sens zdania: uganiać się za powodzeniem to tyle, co niszczyć samego siebie), „ani występek, ani cnota nie są płododajne" (!!!) (*„le vice n'est pas plus fécondant que la vertu"*).

Reizow sporo cytuje z dzieł młodzieńczych. Oto jak wygląda w wersji polskiej jeden z najpiękniejszych fragmentów *Par les champs et par les grèves:*

„Wdychając zapach morskich fal, wbieraliśmy w siebie (!), pochłanialiśmy wszystkie barwy, promienie, szmery: deseń wodorostów, delikatność ziarenek piasku, twardość skały dzwoniącej pod naszymi nogami, wysokość urwisk *(„falaises")*, frędzle fal, zakręty brzegu, głos horyzontu (...) Coś z życia żywiołów, pochodzącego od nich samych, pod siłą przyciągania naszych spojrzeń szło ku nam, upodabniając się do nas, i rozumieliśmy je lepiej, odczuwali głębiej dzięki tej złożonej jedni [ulubiony wyraz tłumacza] (...) W miłym stanie tej pełnej zachwytu kontemplacji pragnęliśmy, aby dusze nasze, promieniejąc się zewsząd (!), zaczęły żyć..." itd.

Przykłady moje pochodzą tylko ze 150 pierwszych stronic tłumaczenia, do dalszej lektury bowiem nie byłem zdolny. Gotów jestem zawsze przebrnąć przez błędy stylistyczne, ale nonsensy wynikające z absolutnego niezrozumienia tekstu wydają się niesamowitą groteską. I nonsensy te biedny czytelnik może przypisać Flaubertowi...

Wreszcie trzecia kategoria zarzutów, tym razem wprost pod adresem wydawców. Nie zadano sobie należytego trudu, aby posprawdzać pisownię autentycznych nazwisk i nazw. Wszystkie niemal błędy edycji rosyjskiej w zakresie przypisów, odsyłaczy, skrótów przeszły wiernie do wersji polskiej, łącznie z błędami ortograficznymi (np. tytuł pewnej pracy: *Flaubert et les phantômes* (!) *de Trouville*, str. 49, jak w oryginale, str. 48). Alberta Thibaudet przechrzczono na Alfreda (w indeksie nazwisk), pisarza Philarète'a Chasles na Filareta Challe. Zniekształcono następujące nazwiska: Cominnes, Sainte-Beuve, Drumont, Frejlich, Jasinski, Ph. Spencer. Z Eugeniusza Pottier, poety Komuny i autora słów do *Międzynarodówki*, zrobiono Eugeniusza Pauthier, co jest już swoistym szczytem. Przekręcono imiona lub nazwiska znanych bohaterów Flauberta, Chateaubrianda, Musseta, Sainte-Beuve'a, Stendhala (np. pani de Rênal jest panią de Reynal, ksiądz Chélan jest księdzem Cheland itd.). To samo dotyczy wioski Ry, zamku Vaubyessard, *Poezji wschodnich* V. Hugo przełożonych jako *Orientalia*, *Chłosty* — jako *Odwety*.

Zaiste, nie ma szczęścia Państwowy Instytut Wydawniczy do Flauberta. Robi wszystko, by czytelnika zniechęcić do tego pisarza. Pisałem w swoim czasie o bardzo źle wydanych listach Flauberta (przekładu dokonano z okrojonych tekstów edycji z XIX wieku). W słabym tłumaczeniu *Pani Bovary* poprawiono wprawdzie najbardziej rażące błędy, ale pozostawiono wiele pomniejszych. Nic zresztą nie wspomniano na karcie tytułowej o tych poprawkach. Teraz przyszła kolej na pracę o Flaubercie. Czy koniecznie trzeba tak dalej?

„Istoto, ty przeklinasz tworzenie" (*„Créature, tu maudis la création"*) mówi Logika do świętego Antoniego w *Kuszeniu*. W wersji naszego tłumacza brzmi to dość oryginalnie: „Kreaturo, przeklinasz stworzenie". Mam ochotę idąc za świętym Antonim przekląć to tworzenie spod znaku PIW-u, aczkolwiek nie poczuwam się do miana kreatury.

Jerzy Parvi

SŁOWACKI W PRZEKŁADACH ROSYJSKICH

Prawie jednocześnie ukazały się w języku rosyjskim i ukraińskim dwa obszerne dwutomowe wybory poezji Słowackiego. To niewątpliwie poważne wydarzenie kulturalne nie zostało omówione ani w naszej prasie literackiej, ani w fachowej, polonistycznej. Rozumiem, że Włosi nie mają już w tej chwili powodu, aby omawiać każdy przekład *Boskiej komedii*, nieco bardziej dziwi, gdy do Rosjan nie docierają — zapewne przez indolencję naszej propagandy kulturalnej — obszerne, wielotomowe wybory poezji ich klasyków: Puszkina, Lermontowa, Majakowskiego — w przekładach polskich, ale trudno pojąć, dlaczego tak długo czeka się u nas na omówienie tak ambitnej prezentacji dzieła polskiego poety, jaką są oba wydania Słowackiego w języku rosyjskim i ukraińskim. Wydania te wymieniam razem nie tylko ze względu na zbieżność w czasie ich ukazania się, lecz przede wszystkim z tego powodu, że jedno i drugie ukazało się pod naczelną redakcją Maksyma Rylskiego, znakomitego tłumacza poezji polskiej, świetnego jej znawcy i niestrudzonego popularyzatora.

Wielkie, dwutomowe, tysiąc pięćset stron liczące wydanie rosyjskie — w układzie Marka Żywowa — jest bodaj najobszerniejszą, najbardziej wszechstronną prezentacją twórczości Słowackiego w języku obcym. W wyborze wierszy niewiele pominięto chyba z najbardziej znamiennych utworów; z poematów zabrakło niestety *Beniowskiego* i *Króla-Ducha*, nie wspominając oczywiście o rzeczach fragmentarycznych; z dramatów uwzględnione zostały w wyborze najważniejsze, a więc: *Maria Stuart, Kordian, Horsztyński, Balladyna, Mazepa, Lilla Weneda* i *Fantazy*. Istniejący przekład *Zawiszy Czarnego*, dokonany w swoim czasie przez Balmonta, nie został do wyboru włączony — zapewne z tego powodu, że zbytnio różniłby się od ogólnej tonacji tłumaczeń przez swą bardzo specyficzną konwencję stylistyczną, którą zarzucali Balmontowi już współcześni. W dziale prozy najwięcej miejsca słusznie zajęły wybrane listy do matki — wybrane zresztą trafnie, bo nie znającemu Słowackiego czytelnikowi rosyjskiemu dające dużo wiadomości o twórczości i biografii poety.

Tłumaczyć Słowackiego na język rosyjski jest rzeczą wyjątkowo trudną. Sprawia to odrębna, niesłychanie charakterystyczna melodyka wiersza Słowackiego, która pomimo woli zatraca się w przeniesieniu na inny system wersyfikacyjny. Zatraca się giętkość zdania, jego sprężystość i te wszystkie, zaskakujące nas zawsze w poezji Słowackiego nagłe zwroty melodyczne, które podkreślają i wydobywają elementy treściowe, a bez których poezja Słowackiego ogromnie ubożeje. Na ogół tłumacze rosyjscy zdawali sobie sprawę z tych trudności i jeśli nie zawsze potrafili wydobyć w swoich przekładach elementy dźwiękowe tej poezji, to przynajmniej usiłowali je w jakiś sposób ekwiwalentować starając się stworzyć pewnego rodzaju zamienniki przez sam układ zdania. Pomimo to jednakże Słowacki w języku rosyjskim wygląda czasem na romantyka drugiego rzutu, z nieco późniejszej epoki, romantyka, który zachowując

wyobraźnię romantyczną nie rewolucjonizuje języka — bo ta rewolucja dokonała się już przed nim. Wydaje mi się, że większość tłumaczy — a mówię teraz ogólnie i do szczegółów przejdę później — w trosce o odrębność Słowackiego nie dopatrzyła się pewnych, odległych co prawda, ale jednak istotnych choćby przez wspólne źródła inspiracji bajronicznych, analogii pomiędzy jego twórczością a twórczością Lermontowa. Pewne elementy tej poezji, mocno osadzone w tradycji językowej romantyzmu rosyjskiego, mogłyby się tłumaczom przydać dla transpozycji romantycznej tonacji polskiego poety. Często przy lekturze przekładów przypomina się mimo woli Wiaziemski, a nie Lermontow, a nawet nie Odojewski.

Niemniej na dobro rosyjskiego wydania Słowackiego należy zapisać, że tłumacze rosyjscy wyciągnęli poważne wnioski ze swoich doświadczeń i pomyłek przy uprzedniej pracy nad Mickiewiczem — pomyłek tych, fałszywego interpretowania tekstu, co się zdarzało w wydaniu Mickiewicza wielu wybitnym poetom-tłumaczom, w edycji Słowackiego jest znacznie mniej, a ilość przekładów dobrych, a niekiedy nawet znakomitych — znacznie wzrosła.

Wybornie przełożyła kilka liryków Słowackiego Anna Achmatowa — zwłaszcza tłumaczenia takich wierszy, jak oba sonety do Aleksandry Moszczeńskiej, *W pamiętniku Zofii Bobrówny*, a przede wszystkim *Rozłączenie* brzmią w jakimś sensie adekwatnie, są wewnętrznie nasycone lirycznie i przez to w języku rosyjskim stają się jak gdyby wierszami autonomicznymi. Interesująca jest próba Achmatowej amfibrachicznej transpozycji wiersza *Przeklęstwo. Do**** — świadczy ona, że przekład poetycki nie zawsze musi stanowić kalkę metryczną, jeżeli zostaje zachowana ostrość tonacji uczuciowej.

Do również świetnych osiągnięć należą przekłady Mikołaja Asiejewa, a przede wszystkim jego *Kulig*. Wydaje się, że właśnie ten wiersz, dziwnie bliski swoim rozmachem młodzieńczej twórczości Asiejewa, jego słowiańsko-„gopłowym" nastrojom, „leżał", jak to się mówi, temu poecie, choć potrafi on przecież wczuć się w tonację całkowicie odrębną, jak chociażby w wierszach *Testament mój...*, *Na sprowadzenie prochów Napoleona*, czy też w hymnie *Smutno mi, Boże...* Transponując ten ostatni wiersz na sylabotonikę rosyjską, Asiejew wydobył z niego dominanty daktyliczne, które świetnie w przekładzie podkreśliły tonację *Hymnu*, a jego odstępstwa od ogólnej zasady wersyfikacyjnej, zamącenia metryki, tym bardziej wydobyły niepokój wewnętrzny.

Listę dobrych, czasem świetnych tłumaczy liryków Słowackiego można by rozszerzyć znacznie. Charakterystyczne, a potwierdza się to szczególnie w wypadku przekładów ze Słowackiego, że najciekawsze tłumaczenia, które wychodzą spod pióra wybitnych poetów, nie zawsze są dość wierne w obrazowaniu, we frazeologii, ale na ogół bardziej trafne w poetyckiej interpretacji, w poetyckim zrozumieniu tekstu.

Dlatego też poza Achmatową i Asiejewem wyróżniają się tłumaczenia czterech wileńskich sonetów oraz wiersza *Dajcie mi tylko jedną ziemi milę...*, dokonane przez Kirsanowa, choć w tym ostatnim wierszu obok tak świetnych wynalazków, jak *„O djawoły, o zwiezdy ledianyje"* („O gwiazdy zimne, o świata szatany"), widzimy słabą pointę: *„Czto eto tolko w sierdce mojom — płamia"*.

Dlatego też zapewne tak przekonujący jest przekład Martynowa *Do pastereczki*, nie zawsze dokładny, ale pełen lekkości, zarysowany ręką pewną i śmiałą. Szkoda wielka, że jednym słowem, brzydkim, anachronicznym prozaizmem, który zapewne powstał w pogoni za zręcznym rymem, zepsuł Martynow dobry przekład *Rozmowy z piramidami*. Zdanie: „— Cierp, a pracuj! i bądź dzielny, bo twój naród nieśmiertelny" — tłumaczy Martynow: *„Niet! Trudiś! Nie bud' iniertien, iba twoj narod biessmiertien"*. Może to moje indywidualne odczucie, ale na mnie owo *„iniertien"* podziałało „jak zgrzyt żelaza po szkle".

Trudno mieć pretensję do Borysa Słuckiego, że „nie wyszedł" mu przekład wiersza *Bo to jest wieszcza najjaśniejsza chwała...* — tego rodzaju liryka, krystalicznie czysta w swojej prostocie, jest właściwie mówiąc nieprzetłumaczalna.

Ale Słucki wziął do tłumaczenia najtrudniejsze chyba utwory, bo prócz

przytoczonego tu wiersza przełożył *Anioły stoją na rodzinnych polach* oraz — najlepiej — *Uspokojenie*, choć znajdujemy tu zbyt wiele wtrętów „od tłumacza".

Nieco inne „odmiany tekstu" wprowadza Muza Pawłowa w dobrym zresztą tłumaczeniu *Ułamków*, gdzie zamiast strofy:

Miałem lutnię, co siedem strun miała
i widła,
Na nich był patyk złoty, gdzie łabędziowi
Duszy mojej spoczynek był — lecz mi
obrzydła;

tłumaczka pisze:

Imieł ją liutniu-siemistrunku; struny-żiły
Skriepliał złatoj kołok — kak b i e z z a-
w i e t n o
J e j o l i u b i ł j a! No i liutnia mnie po-
styła.

Te właśnie uproszczenia, zbanalizowania, operowanie gotowymi zbitkami pojęciowymi, których niestety w przekładach jest sporo, sprawiają owo wrażenie „poezji romantyka drugiego rzutu", posługującego się skonwencjonalizowanymi zwrotami.

Uproszczeń takich oczywiście znajdujemy więcej u tłumaczy „zawodowych", choć oczywiście nie jest to bynajmniej zasadą, że wspomnę tu piękne, bardzo przy tym wierne tłumaczenie wiersza *Niedawno jeszcze — kiedym spoczywał uśpiony...* pióra D. Samojłowa.

Owe „zbitki pojęciowe" występują wyraźniej w wierszach o tematyce społecznej — do jaskrawych w tej dziedzinie nieporozumień, do przekładów najgorszych należy tłumaczenie S. Szerwińskiego *Odpowiedzi na Psalmy przyszłości*, w wydaniu rosyjskim zatytułowanej tradycyjnie *Do autora „Trzech psalmów"*, pełne gazetowej retoryki, niewierne, odległe od oryginału. Żeby nie być gołosłownym, podam tylko, że zdanie: „A ty drżysz przed piersią gminu, Drżysz, gdy błyśnie Bóg z człowieka" — tłumacz „transponuje" w ten sposób: *„...No cziełowiek, ty znajesz, Razobszczas' s narodom, słab"*, a słowa: „Bo czyn ludu — nie piosenka" — „tłumaczy": *„Narodnoje dwiżenije — nie kuplet"*, co już staje się mimowolną parodią.

Kończąc to z konieczności dość ogólnikowe omówienie działu liryki chciałbym wyrazić pewne zdziwienie, że Walery Arcimowicz, który piętnaście lat temu, w 1945 roku, pod pseudonimem A. Kowaleńskiego wydał wybór własnych przekładów poezji Słowackiego, z wyboru tego dał jedynie, niestety bez poprawek i zmian, niezbyt udane tłumaczenie *Pogrzebu kapitana Meyznera*, choć moim zdaniem w jego wyborze znalazłyby się inne, lepsze przekłady, jak chociażby wiersz *Dusza się moja zamyśla głęboko*, którego brak w obecnym wydaniu, nie mówiąc już o *Grobie Agamemnona*, bo wszedł on tu do przekładu całej *Podróży z Neapolu*, dokonanego przez A. Gatowa.

Ale zacznijmy od początku. Jeżeli wybór liryków można uznać za trafny, to wydaje mi się, że zbytni nacisk na młodzieńcze poematy Słowackiego, a wyeliminowanie *Beniowskiego*, poematu, który jest dla Słowackiego utworem bodaj najbardziej reprezentatywnym — zmieniło nieco proporcje i wybór przez to zdecydowanie traci.

W przekładzie *Żmii* Michał Zienkiewicz, stary, doświadczony poeta, nie zachował miary oryginału — zamiast dwudzielnego dziesięciozgłoskowca (trochej — amfibrach + trochej — amfibrach) zastosował pięciostopowy jamb. Ta drobna, zdawałoby się, modyfikacja, do której zresztą tłumacz był jak najbardziej uprawniony, bo to jest przecież tradycyjne metrum rosyjskiego poematu, wpłynęła niestety na osłabienie energii wiersza w przekładzie, na jego „rozwodnienie" i uklasycznienie. Znacznie lepiej wypadł Zienkiewiczowi przekład *Jana Bieleckiego*, gdzie zresztą tenże pięciostopowy jamb, może dlatego, że nie wymagał „waty", jest bardziej płynny i naturalny.

Do odwrotnego niż Zienkiewicz zabiegu uciekł się P. Kozłow tłumacząc *Mnicha* — gdy przetransponował polski jedenastozgłoskowiec sylabiczny na czterostopowy jamb. Zbliża to może w pewnym stopniu *Mnicha* do Lermontowowskiego *Mcyri*, boć i tematyka obu tych utworów jest podobna, ale zabieg to chyba zbyt śmiały, zubożył on poemat i treściowo, i obrazowo, zmuszając tłumacza do licznych dowolności.

Natomiast wybitnie ciekawym i artystycznie udanym eksperymentem jest

dokonana przez Marka Żywowa transpozycja *Ojca zadżumionych* z jedenastozgłoskowca sylabicznego na czterostopowy amfibrach. W poemacie co prawda da się wyśledzić tendencja do utrzymania stałych przycisków na drugiej, czwartej, siódmej i dziesiątej sylabie, co w pewnym stopniu upoważniało Żywowa do dopatrzenia się tonacji amfibrachicznej, ale zdaje się, że w dużym stopniu zaważyła tu analogia do *Trzech palm* Lermontowa — analogia ze wszech miar słusznie podpatrzona. Tłumacz w ten sposób znalazł właściwe rozwiązanie nie tylko dla zagadnienia czysto formalnego, bo nie ujmując poematowi walorów emocjonalno-obrazowych zaapelował jednocześnie do tej sfery odczuwań czytelnika rosyjskiego, której bodźce emocjonalne z podobnych jak i u nas wywodzą się źródeł.

Bardzo piękny, kunsztowny i wierny — co należy specjalnie zaznaczyć — jest przekład *Lambra*, dokonany przez Elżbietę Połonską. Wydaje się, że na tę giętkość wiersza, jaką widzimy w przekładzie, niemały wpływ wywarły własne dawne doświadczenia poetyckie Połonskiej.

Udział Leonida Martynowa w przekładach Słowackiego na język rosyjski jest bardzo znaczny. Prócz wspomnianych już liryków przetłumaczył on *Godzinę myśli* i *W Szwajcarii*, a z dramatów — *Kordiana* i *Fantazego*.

Ale w przeciwieństwie do Połonskiej Martynow ma nieco inną koncepcję przekładu poetyckiego. Tłumaczenia jego, żywe i dynamiczne, nie zawsze są wierne w obrazowaniu, w przekazie tropów i figur, co mniejsze może ma znaczenie w utworach dramatycznych, ale w poematach zmienia nieco ich barwę i charakter. Wydaje mi się przy tym, że Martynow, ze zrozumiałych względów unikając stylizacji, nadmiernie racjonalizuje przekład, wprowadza doń zbyt już współczesne, zbyt dzisiejsze słowa, co zwłaszcza widoczne jest w tak romantycznie stylizowanym utworze, jak *W Szwajcarii*. Na przykład zdanie „Usycham z żalu, omdlewam z tęsknoty" traci swój walor uczuciowy, gdy nie zachować tautologicznego powtórzenia, relacjonując jedynie myśl: *„I s toj pory ja ot pieczali taju"*. Trudno mi ocenić stopień prozaizacji w języku rosyjskim, gdy przy spotkaniu saren zamiast słów:

I długo patrząc, nieruchome obie,
Głowy promienne pokładły na sobie —

czytamy w przekładzie rosyjskim:

I mordami drug k drugu prisłonilis',
I, soziercaja nas, nie szewielilis'.

ale na pewno — przy tożsamości obrazu — są to dwa różne opisy, dwa różne spojrzenia.

Oczywiście uwagi moje nie dotyczą całości pracy Martynowa, a zwłaszcza utworów dramatycznych, gdzie właściwości jego stylu stają się istotnymi walorami. I jeśli w „romantycznych" partiach *Kordiana* rażą nas pewne „rzeczowe" sformułowania, jeśli w scenie improwizacji na Mont-Blanc na pewno słowa *„Na piediestale mirowom ja — czełowieka izwajanje!"* nie są odpowiednikiem słów „Jam jest posąg człowieka na posągu świata", to w scenach mniej patetycznych — bo patos z gruntu jest Martynowowi obcy — tłumaczenie jest żywe i wierne, może nie sformułowaniom, ale bądź co bądź intencjom poety. Za to sceny obfitujące w akcję, dramatyczne, a zwłaszcza sceny zabarwione humorem — wychodzą Martynowowi żywo i naturalnie, umie on podchwycić ironię, choć nieco ją przerysowuje, nieco wzmacnia cienkie a dotkliwe ciosy, zadawane przez bohaterów Słowackiego. Dlatego też najlepszym bodaj przekładem Martynowa jest *Fantazy*, gdzie tłumacz umiał zróżnicować styl poszczególnych postaci — z wyjątkiem zresztą Majora, ale to już inna sprawa. W tym wypadku, bardzo zresztą szczególnym, gdy w oryginale Major mówi językiem, jak powiedzieliby formaliści, „udziwnionym", w przekładzie rosyjskim musiały z konieczności zatrzeć się wszystkie odrębności tego języka, cała jego „dziwność" — Major znikł, zostały tylko jego „kwestie" w utworze scenicznym, ale o to nie wytaczajmy procesu tłumaczowi.

Trudno mi analizować szczegółowo przekłady wszystkich dramatów Słowackiego, które weszły do rosyjskiego wyboru. Ale tak poważnych prac nie wolno pomijać milczeniem, więc choćby wspomnę tylko, że *Horsztyńskiego* tłumaczył J. Juzowski, *Mazepę* — Zuzanna Marr (Aksienowa), *Lillę Wenedę* — znakomicie przełożył znany poeta, Włodzimierz Ługowskoj, a *Balla-*

dynę — Światosław Swiacki, młody polonista wykładający na uniwersytecie leningradzkim, uczeń i współpracownik nieodżałowanego prof. Sowietowa. Nie jestem zwolennikiem przekładów poetyckich dokonywanych przez uczonych, ale w tym wypadku właściwa uczonemu skrupulatność skojarzyła się u Swiackiego z rzadkim u naukowca instynktem poetyckim. W efekcie powstał przekład wierny, a nie pozbawiony lekkości, co w *Balladynie* jest szczególnie ważne. O jedno tylko mam do Swiackiego pretensję: a dialog Goplany ze Skierką i z Chochlikiem, ale nie wymagajmy zbyt wiele — tę scenę adekwatnie mógłby przełożyć tylko znakomity poeta, mający słuch absolutny.

Tak właśnie przełożył *Marię Stuart* Borys Pasternak. Od dzieciństwa pamiętam scenę samobójstwa Nicka i jego przedśmiertny dialog z Henrykiem. Nie wiem, czemu scena ta zawsze była mi w dziele Słowackiego dziwnie bliska, zawsze mnie wzruszała. Toteż nic dziwnego, że tę właśnie scenę odszukałem przede wszystkim w świeżo otrzymanych rosyjskich przekładach. I oto zaczyna się dziwna sprawa: inne zdania, bo Pasternak nie tłumaczy zbyt ściśle, inne metrum, bo trzynastozgłoskowiec przekształcił się tu w pięciostopowy jamb (zresztą tradycyjny w rosyjskich utworach scenicznych wierszem) — a ta sama kadencja, ta sama tonacja wzruszeniowa. Wiem, że Pasternak nie znał języka polskiego, tłumaczył z tzw. „rybki", z przekładu dosłownego, gdzie z natury rzeczy zaciera się wiele niuansów znaczeniowych, znika element wzruszenia. A przecież przekład Pasternaka, który powstał jak gdyby z poprutej na nitki tkaniny, odżył na nowo jako utwór wyjątkowo jednolity, autonomiczny w swoim kształcie formalnym, przekład niczym nie przypominający przekładu. Jednocześnie jest to właśnie jak najbardziej dramat Słowackiego — nic z niego nie zostało uronione, tyle że przelane do innego naczynia, ściśle przyległo do jego kształtu. Pasternak może nieco „zszekspiryzował" *Marię Stuart*, było to niewątpliwie naturalnym i może nieco odruchowym procesem transpozycji u tego świetnego tłumacza Szekspira, ale w tym wypadku poeta-tłumacz intuicyjnie trafił na właściwy pierwowzór tragedii Słowackiego — owo „zszekspiryzowanie" wyszło jej w wersji rosyjskiej na dobre, utrzymało właściwą tonację. I — dziwna rzecz — przy ocenie tak świetnego przekładu trudno stosować normalne, obowiązujące w każdym tłumaczeniu kryteria. Pasternak łamie je na każdym kroku, nie przestrzega ekwilinearności, co więcej, wiele zdań opuszcza, inne opowiada „swoimi słowami" — a jednak właśnie jego *Maria Stuart* zadziwia trafnością, ową niepochwytną wiernością wewnętrzną, wybija się spośród innych przekładów tym, że przekładem jak gdyby być przestała.

Chciałbym jeszcze tu wspomnieć o interesującej przedmowie K. Dierżawina, dobrze informującej o życiu i pracy Słowackiego, a przede wszystkim o szczegółowych, pisanych z prawdziwą znajomością przedmiotu komentarzach pióra Dierżawina i Stachiejewa. Zarówno przedmowa, jak i komentarze są jeszcze jednym dowodem pietyzmu, z jakim twórcy tego wydania odnosili się do dzieła polskiego poety.

Seweryn Pollak

PRAŻANIN RAINER MARIA RILKE

„W mieście, w którym wyrosłem, nie było odpowiedniego gruntu na to, aby jakieś nieodzowne poczucie ojczyzny mogło się we mnie ukształtować" — tak pisał Rilke po latach o Pradze. Z tego wnioskowano — i do dziś jeszcze tak się mniema — że autor *Sonetów do Orfeusza* nie chciał mieć nic wspólnego z miastem, w którym się urodził i wyrósł na jednego z największych poetów ostatnich stu lat.

O Rilkem wiadomo już dawno, że uważał swoje życie za utwór artystyczny — i to może utwór najważniejszy. Poprawiał więc, wykreślał i stylizował w nim wiele rzeczy w sposób dla ba-

daczy jego twórczości ogromnie mylący.

Prawda wygląda nieco inaczej. Miasto nad Wełtawą, ze swoimi barokowymi pałacami i kościołami, baśniowymi ogrodami oraz dziwną symbiozą niemieckiego życia kulturalnego małej części warstw średnich (często czeskiego albo żydowskiego pochodzenia) z nadzwyczaj żywotnym środowiskiem czeskim — to wszystko pozostawiło w życiu i twórczości Rilkego wyraźne ślady.

Kilka kroków od Václavskiego náměstí, za domem, w którym mieści się dziś Ośrodek Kultury Polskiej, zaczyna się część miasta, która była w drugiej połowie XIX wieku dzielnicą niemieckiej i zniemczonej śmietanki. Tam, w domu przy ulicy Jindřišskiej, urodził się w dniu 4 grudnia 1875 roku Rainer Maria Rilke. Domu tego już nie ma. I liczni turyści, śpieszący tędy na Główną Pocztę, nie podejrzewają nawet, że stąd niegdyś patrzył przez okno mieszczańskiego pokoju mały, chorowity René (jak go w domu nazywano i jak się sam w młodości podpisywał). Odprowadzany przez matkę, chodził René do oddalonej stąd o kilkaset kroków szkoły pijarów przy ulicy Pańskiej. Codziennie mijali po drodze barokowy pałac, w którym mieszkali dziadek i babka małego René.

Szkoła pijarów, gdzie czescy ojcowie nauczali po niemiecku, dała młodemu Rilkemu dobre wykształcenie podstawowe. Gdybyśmy mieli ocenić jej zalety według późniejszej sławy jej wychowanków, musielibyśmy ją uznać za jedną z najlepszych szkół stolicy Czech. Wystarczy wspomnieć, że w kilka lat później uczęszczał do niej syn bogatego fabrykanta rękawiczek, młody Franz Werfel...

Tylko kawałek dalej, na Starym Mieście, mieli się w kilka lat później urodzić Franz Kafka, Oskar Kokoschka i Egon Erwin Kisch. Wszyscy zrośnięci z Pragą, z praskim życiem końca XIX i początku XX wieku.*

Młodego René wychowywali w ciepłarnianej atmosferze. Ambitna matka rozwijała w nim szybko wzrastającą wrażliwość oraz rozpieszczała go. Tym bardziej zaskoczy nas powzięta przez rodziców decyzja wysłania dziesięcioletniego, melancholijnego i chorowitego chłopca do Wojskowej Niższej Realnej Szkoły w St. Pölten w Austrii. René miał się poświęcić karierze wojskowej, czyli osiągnąć cel, którego nie udało się zdobyć jego ojcu.

Szybko płynęły lata w St. Pölten. W przyszłości ten swój pobyt w wojskowej szkole opisywać będzie R. M. Rilke w ciemnych barwach, porównując swoje przeżycia do *Wspomnień z domu umarłych* Dostojewskiego. Był to jeden z licznych retuszów własnego życia. Według świadectwa kolegów szkolnych Rilkego z St. Pölten René czuł się w szkole raczej dobrze. Pisał wiersze, które za zgodą nauczyciela niemieckiego recytował, jego świadectwa szkolne były bardzo dobre. W roku 1890 skończył Rilke szkołę w St. Pölten z dobrym wynikiem i wstąpił do Wojskowej Wyższej Realnej Szkoły w Hranicach na Morawach. Po trzech miesiącach został jednak z powodu słabego zdrowia zwolniony z obowiązku uczęszczania na lekcje i w lipcu 1891 szkołę opuścił.

Piętnastoletni René niezbyt chętnie pożegnał się z mundurem kadeta i wrócił do Pragi. Ojciec jego uważał to za wielką klęskę; aby René swoją obecnością w Pradze nie świecił w oczy wszystkim znajomym tym niepowodzeniem, wysłał go do Lincu na akademię handlową. W krótkim jednak czasie René wraca znów do Pragi.

Wuj młodego Rilkego, Jarosław Rilke, znany praski adwokat, zaopiekował się chłopcem. Sam nie miał dzieci i spodziewał się, że René w przyszłości poprowadzi dalej jego kancelarię. Wyznaczył więc dla bratanka 200 guldenów miesięcznie, żeby chłopiec mógł się zaocznie przygotować do zdania matury.

René wziął się do nauki z wielkim zapałem. Po trzech latach — w roku 1895 — z powodzeniem zdał maturę jako ekstern. W czasie swej zaocznej nauki pochłaniał René utwory literackie, przede wszystkim wiersze, bez jakiegokolwiek planu. W tym czasie poznał również kobietę, której zasługą było, że młody Rilke zainteresował się literaturą czeską.

---

* Z Małej Encyklopedii Powszechnej możemy się dowiedzieć, że R. M. Rilke, F. Werfel, F. Kafka i O. Kokoschka to Austriacy. Tylko u E. E. Kischa autorzy zdecydowali się na następujące określenie: „Pisarz i dziennikarz zamieszkały w Pradze, piszący po niemiecku".

Valeria David-Rhonfeld, kobieta starsza o kilka lat od René, sama pisała nowele oraz malowała. Valeria była ulubioną siostrzenicą Juliusza Zeyera, w owym czasie nojpopularniejszego czeskiego poety. Młody Rilke szybko zaprzyjaźnił się z rodziną Zeyerów. Matka Juliusza Zeyera, Eleonora, sprzyjała zakochanym. Po śmierci Eleonory otrzymała Valeria w spadku po babce kilka cennych klejnotów rodzinnych. Jeden z tych klejnotów Valeria sprzedała i za uzyskane pieniądze René wydał swój pierwszy zbiorek poetycki *Leben und Lieder*. René opłacił ten dług wdzięczności później, w wierszu pt. *Eleonore Zeyer*.

Znajomość z Juliuszem Zeyerem dała Rilkemu bardzo dużo. Juliusz na długi czas stał się dla Rilkego wzorem. Zeyer pochodził po ojcu ze starej rodziny alzackiej, jego matka była praską Żydówką z rodziny o starych tradycjach kulturalnych. Juliusz Zeyer już w młodości zapalił się dla sprawy czeskiej i zaczął pisać po czesku. Oczarowało go rodzinne miasto, Praga, jego niespokojny duch kazał mu jednak ciągle odbywać długie podróże po świecie. Zwłaszcza ukochał Rosję, dokąd parokrotnie wyjeżdżał i skąd czerpał liczne tematy dla swojej twórczości.

Zeyer imponował Rilkemu nie tylko podróżami, znajomością języków obcych, ale również swoimi pseudoarystokratycznymi manierami. W rodzinie Zeyerów utrzymywała się tradycja, że alzacki ród wywodzi się z wysokiej szlachty. Zeyer wymarzył sobie własny ekskluzywny świat, starannie dobierał przyjaciół i starał się unikać wszystkiego, co „wulgarne". René, któremu matka zaszczepiła pragnienie wejścia do „wyższych sfer", wcześnie zaczął stwarzać legendę o swoim szlacheckim pochodzeniu. W niemałym stopniu pomógł mu fakt, że wuj Jarosław został uszlachcony w roku 1872 i obdarzony tytułem Rilke Ritter von Rüliken.

W twórczości Zeyera oraz w jego stylizacji własnego życia znalazł młody Rilke pierwszy wzór do naśladowania. W Rosji pociągały go te same cechy — mistycyzm oraz egzotyka ortodoksji. Tak jak Zeyer, przetłumaczył Rilke *Słowo o wyprawie Igora*, pisał legendy mariańskie i ze starych kronik czerpał wątki do opowieści o nieszczęśliwych kochankach. W zbiorku *Larenopfer (Ofiara penatom)* poświęcił Rilke Juliuszowi Zeyerowi natchniony wiersz.

Prócz J. Zeyera zrobił na młodym Rilkem wrażenie również Jarosław Vrchlický — świadczy o tym wiersz, w którym Rilke pisze o tomie wierszy tego poety. Do innego czeskiego poety tego okresu, Svatopluka Čecha, napisał Rilke list.

W tych latach 1882—1895, mieszkał René u swojej owdowiałej ciotki, Gabrieli Kučerowej-Voborskiej, przy ulicy Vodičky w Pradze. Większą część wolnego czasu spędzał jednak u swojej przyjaciółki David-Rhonfeld na Królewskich Vinohradach.

W zimowym półroczu 1895—1896 zapisał się Rilke na wydział filozoficzny Uniwersytetu Karola w Pradze, gdzie rozwinął ożywioną działalność. Interesował się bardzo organizacją młodych poetów oraz ich czasopismem, mniej natomiast interesował się studiami. W owym czasie nawiązuje romantyczną znajomość z baronową Láskovą van Oestéren, do której należał piękny zamek Veleslavin pod Pragą. Tam właśnie spotkał się René z młodym poetą Siegfriedem Trebitschem.

W następnym półroczu na życzenie ojca zapisał się René na wydział prawny. Sucha nauka prawnicza nie pociągała młodego poety. Bo Rilke, odkąd zawiódł się na karierze wojskowej, postanowił stać się poetą. Już w roku 1893 wydrukował alzacki almanach Kattentidta sześć wierszy Rilkego. Rok później drukuje Kattentidt następne wiersze i w latach 1895—1896 René staje się jednym z najgorliwszych autorów almanachu. Młody Rilke, pewny siebie (miał wtedy dwadzieścia lat) uzgodnił z Kattentidtem, że będzie prowadził „austriacką" redakcję almanachu w Pradze. Projekt się nie udał, bo zgłosili się tylko czterej abonenci.

Na początku roku 1896 wydał Rilke własnym nakładem pierwszy numer czasopisma *Wegwarten*. Cały nakład — 300 egzemplarzy — autor rozdał; spodziewał się, że w ten sposób zwróci na siebie uwagę. Naoczni świadkowie opowiadali później, że część nakładu rozdawał sam Rilke na ruchliwym skrzyżowaniu koło Teatru Narodowego w Pradze, ubrany w czarny habit abbé, z długimi, rozpuszczonymi włosami. Rilke sądził, że jego czasopismo poetyckie dostanie się do rąk prostych

ludzi. W tym spotkał go oczywiście zawód. Prości ludzie w Pradze nie czytali po niemiecku — a garstka mówiącej po niemiecku austro-węgierskiej biurokracji nie interesowała się utworami nie znanego młodego człowieka.

Niezmordowany René wydał jeszcze trzy numery *Wegwarten*. Projektował wydać jeszcze czwarty numer; do tego jednak nie doszło.

René zaczął zasypywać redakcję praskich niemieckich czasopism własnymi utworami, rozwijał ożywioną działalność w zrzeszeniach kulturalnych, chętnie pokazywał się w „wyższym" towarzystwie, był znany w popularnych kawiarniach.

W Pradze wydał również swoje pierwsze tomiki poezji. Do najważniejszych należy *Larenopfer* (1896 r.), poświęcony w większej części Pradze. Również wydarzenia z historii Czech posłużyły Rilkemu jako tematy niektórych wierszy; René podziwia obrazy czeskich malarzy i oczarowany jest muzyką Smetany. Do niektórych wierszy wprowadza dużo czeskich słów, niekiedy nawet całe czeskie zdania. W zbiorku tym przejawia się sentyment Rilkego do cmentarzy oraz miejsc związanych ze śmiercią — świadczy o tym wiersz o cmentarzu w Zbraslaviu pod Pragą.

Praskie nowele, napisane w roku 1899, dowodzą dużej znajomości czeskiej literatury końca XIX wieku. Tematem ich były wydarzenia związane z politycznym procesem sądowym „Omladiny". Postać zamordowanego konfidenta policji, Mrvy, posłużyła Rilkemu jako wzór dla postaci króla Bohusza.

Również pierwsze sztuki teatralne napisał Rilke w Pradze. René kochał teatr od wczesnej młodości. Miał to szczęście, że w owych czasach dyrektorem praskiego niemieckiego teatru był Angelo Neumann, bliski przyjaciel Ryszarda Wagnera, który na okres kilku lat uczynił z Pragi Mekkę wszystkich „wagnerianów", dając doskonałe inscenizacje oper wielkiego kompozytora. Praga, miasto Mozarta, Webera, Smetany i Dworzaka, oddziaływała na Rilkego jako miasto muzyki i opery. Dlatego też próbuje z początku pisać libretta oper i operetek oraz spędza całe wieczory w praskich teatrach muzycznych.

Szybko jednak zrozumiał Rilke, że właściwą drogą będzie dla niego twórczość dramatyczna. Pierwsza jego sztuka teatralna — jednoaktówka — wystawiona została w dniu 6 sierpnia 1896 roku w praskim Niemieckim Teatrze Ludowym. Mimo że odbyło się tylko jedno przedstawienie, autor był bardzo z siebie dumny. Drugą sztukę, bardziej dojrzałą, pod nazwą *Przymrozek (Frühfrost)*, wystawił po raz pierwszy słynny Berliner Ensemble w praskim Niemieckim Teatrze Ludowym w dniu 20 lipca 1897; wśród aktorów tego zespołu znajdował się wtedy młody człowiek o nie znanym jeszcze nazwisku, Max Reinhardt.

Już w w czasie krótkich studiów na uniwersytecie w Pradze Rilke zaczął sobie uświadamiać, że autorzy prascy piszący po niemiecku nie mają czytelników. Byli wysepką w morzu Czechów. W dodatku ich język, będący od dawna w zastoju oraz przepojony „czechizmami", był wyśmiewany przez pisarzy austriackich i niemieckich. Franz Kafka, aby się z tego wyzwolić, musiał się zdobyć na heroiczny wysiłek. Mimo to język jego pozostał zimny i akademicki. Młody Rilke obrał inną drogę — z Pragi przenosi się do Monachium. Nie lubił Austrii, nie podobał mu się Wiedeń. I podobnie jak Werfel, który jeździł do Hamburga, czy Kafka, który uciekał do Berlina, Rilke wyjechał do Bawarii.

Reiner Maria Rilke w późniejszych latach postarał się o odpowiednie wyretuszowanie własnej legendy. Jego wersja praskiej młodości zdezorientowała wielu badaczy, zajmujących się jego życiem i twórczością. Liczne dowody, wspomnienia jego znajomych oraz przede wszystkim jego własna twórczość wskazują jednak, ile Rilke zawdzięcza Pradze i jak bardzo ukształtowała ona jego osobowość artystyczną.

Antonín Měštan

NOWE DROGI POWIEŚCI HISZPAŃSKIEJ

Nowa powieść hiszpańska jest jeszcze bardzo młoda, zarówno jeśli chodzi o jej własny wiek (przyjmując za datę jej narodzin 1954, czyli rok publikacji *Popołudni trędowatych* Juana Goytisolo), jak i o wiek autorów, z których najmłodszy, Luis Goytisolo Gay, brat Juana, liczy lat dwadzieścia sześć, a najstarszy, José Corrales Egea, o którym będzie mowa niżej — czterdzieści.

Młodą także można ją nazwać ze względu na predylekcję do tematyki dzieciństwa. Ogromny odsetek nowych powieści hiszpańskich ma jako tło kraj lat dziecinnych, czasem beztroski i poetyczny, jak u Miguela Delibes *(El camino)*, czasem bajecznie kolorowy i pełen fantazji, jak u Rafaela Sanchez Ferlosio *(Wędrówki i przygody Alfanhuiego)*, lecz najczęściej tragiczny, zbuntowany, okrutnie spustoszony przez wojnę, upodlony przez nędzę, strach i ciasnotę widnokręgów. Autorzy tych książek kształcili się oczywiście w Hiszpanii powojennej, ale ich prawdziwą szkołą były fatalne konsekwencje wojny domowej, przyniesione przez nią rozczarowania i klęski, kontakt z rozpaczliwą rzeczywistością hiszpańską ostatnich lat dwudziestu. Przez swoją genezę dzieło ich więc mogło stać się wyłącznie opowieścią o skrzywdzonym dzieciństwie i straconych złudzeniach, „opłakiwaniem Dużego Meaulnes", który, według określenia hispanisty francuskiego, Edgara Coindreau, został moralnie zamordowany w Hiszpanii. Tymczasem wykazuje ono zdumiewającą siłę dynamiczną i poczucie odpowiedzialności, jest zarówno bezwzględnym potępieniem wojny jak i apelem do zgody, do budowania lepszego jutra. Nawrót do przeszłości wojennej służy tu przede wszystkim krytyce teraźniejszości, jest środkiem określenia postawy autora wobec rzeczywistości dnia dzisiejszego.

Jedną z najlepszych, wydanych w ciągu ostatnich lat, powieści ukazujących proces dojrzewania duszy dziecka wśród huku dział i potępiających wojnę jako czynnik nieludzki, który wtargnął w momencie, gdy dzieci wyrabiają sobie pojęcie o człowieku i o świecie, jest *La primera memoria (Pierwsze wspomnienie)*, wydana w roku ubiegłym i odznaczona Premio Nadal, czyli najpoważniejszą z nagród literackich w Hiszpanii. Jej autorka, Ana Maria Matute, urodzona w roku 1924, należy do pisarzy najwyżej cenionych przez krytykę zarówno hiszpańską, jak i zagraniczną. Zyskała sobie nawet żartobliwy atrybut „kolekcjonerki nagród": oprócz Nadala otrzymała ich sześć i już pierwsza jej powieść *Los Abel* doszła do finału w konkursie na Premio Nadal w roku 1947. O ile pierwsze utwory Any Marii Matute *(Los Abel, La fiesta al noroeste)* cechuje przede wszystkim fantazja, nawet skłonność do groteski *(Pequeño teatro, Los niños tontos)*, a także pogoń za niezwykłością formy, igranie z trudnościami pisarstwa i zdumiewająca umiejętność wygrywania efektu kolorów, dźwięków, rytmów, pejzażu czy twarzy ludzkich, o tyle w ostatnim autorka zwraca się wyraźnie ku rzeczywistości, sztuka jej staje się dojrzalsza, bardziej opanowana, psychologia postaci głębsza i bardziej złożona, styl mniej barokowy. Dawny element fantazji przejawia się tu najbardziej w umiejscowieniu akcji, która rozgrywa się na jakiejś nie wymienionej z nazwy i nie istniejącej wyspie, położonej zapewne na wybrzeżu katalońskim, czyli w rodzinnej ziemi pisarki, sądząc z innych występujących w tekście nazw, również nie budzących skojarzeń z rzeczywistą geografią, ale brzmiących niewątpliwie po katalońsku. Jest to więc wyspa w pojęciu alegorycznym, słowo odznaczające odcięcie od świata, gdzie toczy się bratobójcza wojna.

La primera memoria — to opowiadanie czternastoletniej dziewczynki, której wydarzenia z lipca 1936 przerwały wakacje i uwięziły ją wraz z ciotecznym bratem w domu babki, właścicielki olbrzymich gajów oliwnych i migdałowych, pani życia i śmierci okolicznych chłopów. Matka dziewczynki nie żyje, a ojciec walczy po stronie republikańskiej, wyklęty za to przez babkę, nieugiętą i nadętą feudalną damę, która nie potrafi i nie chce zrozumieć swych młodocianych

wnuków. Jej jedyny przyjaciel — nie licząc Murzynka Gorogo, jedynej kukiełki, która ocalała z tekturowego teatrzyku — o rok starszy od niej kuzyn, Borja, jest jednocześnie jej tyranem, okrutnym i tchórzliwym zarazem. Echa wojny docierają tu rzadko i zawsze w jakiś sposób pośredni, a jednak bez przerwy oddycha się jej atmosferą. Zabawy Borji i jego drużyny mają charakter okrutny, ale mimo to dzieci z powieści Any Marii Matute, w przeciwieństwie do trędowatych bohaterów Juana Goytisolo, zachowały w sobie wiele cech właściwych ich wiekowi. Czternastoletnia narratorka na pół świadomie nie chce się ich wyzbyć, jak gdyby czepiała się kurczowo swego dzieciństwa. „Nie chcę nic wiedzieć o tym niezrozumiałym świecie" — powtarza kilkakrotnie w zetknięciu z jakąś brutalną rewelacją. Jeśli chodzi o jej kuzyna, hipokrytę i szantażystę, perfidnie wykorzystującego fakt, że jego ojciec walczy po stronie tych, którzy zwyciężają, to metody, jakie stosuje, niewątpliwie nie są metodami dorosłych. Te resztki dzieciństwa nawet w duszy młodocianego przestępcy, czy kandydata na przestępcę, łagodzą w pewnej mierze, ale nie przekreślają pesymizmu autorki, która dyskretnie, lecz nieubłaganie niszczy wszystko, co mogłoby się stać źródłem radości dla jej bohaterów. Doskonały rysunek postaci, zarówno pierwszo- jak i drugoplanowych (jak zahukany korepetytor lub ciotka Emilia, która zdaje się żyć wyłącznie oczekiwaniem na powrót męża z wojny, ale w rzeczywistości marzy o człowieku, którego niegdyś kochała), piękno śródziemnomorskiego krajobrazu i świadcząca o nieprzeciętnym talencie narracja, pozornie rozwlekła, operująca głównie nastrojem, a jednak trzymająca w najżywszym napięciu — składają się na prawdziwie cenną lekturę. *La primera memoria* jest częścią zapowiedzianej przez autorkę trylogii, objętej tytułem *Los Mercaderes*.

Mimo że nowa powieść hiszpańska niewątpliwie zawdzięcza swe dzisiejsze miejsce w literaturze światowej pisarzom najmłodszym, błędem byłoby przypuszczać, że tylko to pokolenie zasługuje na uwagę, i negować rolę pisarzy pokolenia poprzedniego. Niektórzy z nich, jak Gironella *(Cyprysy wierzą w Boga)* lub Carmen Laforet *(Nada)*, istotnie zawiedli pokładane w nich nadzieje, inni jednak wykazali, że wiele jeszcze mają do powiedzenia. Do nich należy przede wszystkich Camilo José Cela, o którym ostatnio wiele pisała nasza prasa z okazji wydania *Ula*. Pisarką, której, jeśli chodzi o walory artystyczne i oryginalność talentu, przyznałabym palmę pierwszeństwa w następnej kolejności, jest zupełnie nie znana za granicą Elena Quiroga. Urodzona w Santander, żona słynnego historyka Dalmiro de la Valgoma y Diaz Varela, Elena Quiroga wydała dotychczas niewiele. *Viento del Norte*, nagrodzona Premio Nadal z roku 1950, kontynuuje najlepsze tradycje hiszpańskiej powieści regionalnej, stwarzając obraz Galicji, deszczowej i mglistej krainy legend celtyckich. *La sangre (Krew)* — to historia czterech pokoleń pewnej rodziny opowiedziana przez stuletnie drzewo. W *Algo pasa en la calle (Coś się dzieje na ulicy)* banalny wypadek, jeden z tych, które figurują w rubryce miejskiej codziennej gazety, otwiera autorce pole do eksperymentów formy. Człowiekiem, który zabił się spadając z balkonu, jest pewien profesor, a wątek powieści stanowią reperkusje, jakie znajduje jego śmierć w życiu poszczególnych członków jego rodziny, a raczej dwóch rodzin: porzuconej żony i córki oraz młodziutkiej uczenicy, dla której porzucił żonę i z którą miał syna. Konstrukcja tej powieści przypomina niektóre utwory Faulknera, zwłaszcza *Absalonie, Absalonie!*. *La enferma* — to opowieść o zdradzonej narzeczonej, która po ataku szaleństwa wraca do domu swej matki i pozostałe dwadzieścia lat swego życia spędza w łóżku, odwrócona twarzą do ściany i plecami do świata.

La ultima corrida wprowadza nas w świat tauromachii, w jego aspekcie najmniej znanym. Autorka odrzuca tu cały splendor zewnętrzny corridy, wszystko, co mogłoby stanowić element opery komicznej. Jej bohaterem jest torero w stroju codziennym, torero sam na sam z bykiem, ale nie na arenie. Jej zdaniem wszyscy wielcy matadorzy są nieśmiali z natury, podobnie jak byki, jest to więc studium dwóch natur nieśmiałych, które usiłują poznać się wzajemnie podczas nieskończenie długich zim, przed

otwarciem sezonu walk na arenie. Dzieło to składa się wyłącznie z dialogów, niestety nieprzetłumaczalnych.

Powieścią, w której talent Eleny Quiroga znalazł swój najpełniejszy wyraz, jest wydana w 1955 *La careta (Maska)*. Tutaj autorka wprawia w ruch cały mechanizm techniki nowoczesnej, stosując wszystko, co literatura dzisiejsza zawdzięcza Proustowi, Joyce'owi i Faulknerowi, ale interpretując ich metody na swój własny sposób, tak że powieść mimo wszystkich obcych wpływów pozostaje *par excellence* hiszpańska i trudno sobie wyobrazić, by mogła powstać w innym kraju. W atmosferę powieści wprowadza nas już pierwsze zdanie, gdzie protagonista, podczas uroczystego obiadu rodzinnego, zadaje sobie pytanie, co by się stało, gdyby on, Moisés, nagle pękł, i wyobraża sobie reakcje każdego z członków rodziny na widok białego obrusa, opryskanego krwią i zbrukanego szczątkami jego wnętrzności. Jest to zresztą dalsza rodzina Moisésa, ojciec i matka zostali zamordowani w jego oczach podczas wojny domowej. Od tej chwili coś się w nim załamało, jakaś cząstka jego istoty przestała funkcjonować. „Moisés jest inwalidą wojennym — pisze o nim autorka we wstępie — inwalidą, który nie ma krzyża zasługi ani żadnego odznaczenia i który nawet nie bił się na wojnie, a mimo to jest tylko krwawym strzępem człowieka, absolutnie nieprzydatnym dla społeczeństwa." Nie brak mu zresztą godności, nie żąda niczego, nie skarży się na nic, nie ukazuje innym wnętrza swej czarnej duszy. Przygarnięty przez ciotkę, Moisés wychowuje się razem ze swymi ciotecznymi siostrami, braćmi, którzy z czasem zakładają własne rodziny. Moisés pozostał sam i popadł w nałóg pijaństwa. O tym wszystkim dowiadujemy się w czasie jednego obiadu. W ciasnych ramach godziny czy dwóch, kiedy rozgrywa się akcja, i na przestrzeni niespełna dwustu stron Elena Quiroga odtwarza całe życie głównego bohatera i osób, które go otaczają. Jedno słowo, jeden gest tej czy innej kuzynki wywołują w nim szereg wspomnień, albo raczej przeobrażają cząstkę przeszłości w teraźniejszość. Obrzydzenie, jakie czuje do samego siebie, Moisés przerzuca na cały świat, a w szczególności na własną rodzinę, dręczony jakimś potwornym wyrzutem sumienia, który popycha go aż do upokorzenia się przed konfesjonałem. Wszystkie najtajniejsze zakamarki duszy ludzkiej, wszystkie hipokryzje, podłości, całe okrucieństwo i głupota ludzi są tu bezlitośnie wywleczone na światło dzienne. Z każdej twarzy kolejno Moisés zdziera maskę.

Powieść Eleny Quiroga można zaliczyć do tak zwanej literatury nie zaangażowanej, jeśli za nie zaangażowanego uznać pisarza, który przedstawiając rzeczywistość w duchu krytycznym nie bierze pod uwagę stosunku istniejącego między sytuacją danej postaci a strukturą społeczną i nie wierzy w przyszłość. Jego bohaterowie, w mniejszym lub większym stopniu ofiary jakiejś niesprawiedliwości, ucisku czy okrucieństwa, na próżno szarpią się w rozpaczliwej rzeczywistości lub godzą się z losem. „Nic się nie da zmienić, niczego nie da się poprawić" — mówi Cela w notce do trzeciego wydania *Ula*. Powieściopisarz zaangażowany, odwrotnie, interpretuje rzeczywistość jako coś zmiennego, dynamicznego, i wierząc w zdolność przeobrażenia się człowieka usiłuje dopomóc mu w walce z przeciwnościami. Przykładem takiej powieści typowo zaangażowanej jest w Hiszpanii *El haz y el envés (Wierzch i podszewka)* José Corralesa Egei, która w najbliższych miesiącach ukaże się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego, pod polskim tytułem *Druga twarz*.

Autor tej książki, José Corrales Egea, zadebiutował w literaturze w roku 1936, mając lat niespełna szesnaście. W kilka miesięcy po ukazaniu się jego pierwszej powieści *Los hombres de acero (Ludzie ze stali)* wybuchła wojna domowa, krzyżując plany literackie młodego pisarza. Po ukończeniu studiów Corrales Egea został profesorem literatury na uniwersytecie madryckim, a w roku 1950, po otrzymaniu stypendium rządu francuskiego zamieszkał we Francji i został mianowany lektorem języka hiszpańskiego na uniwersytecie w Lille, które to stanowisko zajmuje dotychczas.

Druga twarz to jedna z tych powieści, gdzie nie ma protagonisty, a raczej gdzie protagonistą jest całe miasto, a tematem sytuacja ogólna

Hiszpanii. Powieść, którą przeżyło całe społeczeństwo w ciągu dziesięciolecia 1945—1955 — według określenia samego autora. W osobie Jeronima, robotnika rolnego, który przyjeżdża do Barcelony w poszukiwaniu pracy, wprowadza autor problem chłopów zmuszonych głodem do ucieczki ze wsi. Mechanik Andrés reprezentuje robotników miejskich i ich problemy, Gabriel Ribas — liberalne koła uniwersyteckie, a jego wuj, Fermin Lasheras — środowisko nowych milionerów, wzbogaconych na wojnie i spekulacji. Antolín Molina to falangista „czysty", a więc zawiedziony. Noguerasowie to rodzina tradycyjnych monarchistów. Wszyscy ci ludzie żyją teraźniejszością opanowaną w olbrzymiej mierze przez przeszłość. *Druga twarz* jest więc historią rozczarowań, utraty złudzeń. Złudzeń „czystych" falangistów, którzy przekonali się, że reżim Franca nie jest tym, o który walczyli w roku 1936 i że zdradzona została nie tylko idea Falangi, ale nawet suwerenność i niepodległość narodu. Złudzeń monarchistów, którzy stracili niejedną okazję do restauracji monarchii i których działalność ogranicza się dzisiaj do humorystycznych kongresów, jak doskonale opisany zjazd ku czci Infanta w Portugalii w 1956 roku. Złudzeń liberałów, którzy wierzyli, że mocarstwa zachodnie bronią wolności, i którym wiara ta przyniosła w rezultacie bazy amerykańskie, Pakt Atlantycki i agresję przeciwko Guatemali, złączonej w osobie poety Rubena Darío więzami krwi z matką-Hiszpanią. Nawet złudzeń wzbogaconych spekulantów i wielkich przemysłowców, których rujnuje penetracja kapitału amerykańskiego i niszczenie przemysłu w kraju.

Z książki Corralesa Egei wynika więc, że faszyzm nie rozwiązał ani jednego problemu narodowego, nikomu nie dał nic. Oprócz igrzysk, którym rząd udziela jak najżywszego poparcia, usiłując w ten sposób nagrodzić ludowi brak chleba. Jedną z najbardziej wstrząsających scen w powieści jest opis manifestacji ulicznej, która budzi szaleńczą nadzieję w sercu liberała. Lud wyszedł na ulicę, krzyczy, wyje... Co wołają ci ludzie? Wreszcie po chwili udaje mu się rozróżnić ich słowa: „Sześć do trzech". Hiszpania pokonała Szwajcarię w meczu piłki nożnej...

Mimo to nastrój powieści daleki jest od beznadziejności *Ula* czy *Maski*. Jest jeszcze pokolenie najmłodsze, ci, którzy urodzili się po wojnie lub byli dziećmi w chwili jej wybuchu. Dla nich wojna jest dramatem należącym już całkowicie do przeszłości. Młodzi nie akceptują owej teraźniejszości, którą otrzymali ze wszystkimi obciążeniami okresu minionego. Dzisiejszy rząd Hiszpanii opiera swoją władzę głównie na strachu przed rozpoczęciem nowej bratobójczej walki. „Jeżeli tak zwany porządek obecny utrzyma się — mówi jeden z bohaterów książki — to tylko na skutek lęku, jaki my, Hiszpanie, odczuwamy na myśl o nowej rzezi." Ale problem nie sprowadza się do wyboru pomiędzy wojną i akceptacją teraźniejszości — twierdzi Corrales Egea. „Należy pamiętać o strachu, lecz nie do tego stopnia, by strach innych służył nam za usprawiedliwienie rezygnacji z działania."

„Przypisałeś reżimowi wartość i siły, których w nim nie ma — mówi w innym miejscu bohaterka do swego męża, zdumionego śmiałością wydanego nielegalnie zbioru wierszy młodziutkiego poety, z pokolenia, które uważał za stracone. — Sądziłeś, że jest mocniejszy niż myśl, i w tym właśnie tkwi twój błąd. Czyż nie ty sam powtarzałeś nieraz słowa Miguela de Unamuno, że „choćby nawet zwyciężyli, nie potrafią przekonać"? Tak się też stało. Nie przekonali nawet dzieci. Zdziałali tylko tyle, że te dzieci odrzuciły już wiele rzeczy, za którymi ty i ja jeszcze tęsknimy."

Powieść Corralesa Egei, wydana z przyczyn zrozumiałych na emigracji, jest więc jak gdyby „summą" życia Hiszpanii dnia dzisiejszego, gdyż od roku 1956, na którym kończy się książka, sytuacja w tym kraju zmieniła się tylko w szczegółach, problemy podstawowe pozostały te same. Podobny charakter mają wydane w 1958 roku *Las afueras (Przedmieścia Barcelony)*, nagrodzone Premio Biblioteca Breve, gdzie autor, Luis Goytisolo Gay, przy użyciu znacznie bardziej skomplikowanej techniki, przedstawia zagadnienia ogólne, tak jak Corrales Egea, poprzez stanowiska — niekiedy sprzeczne ze sobą — poszczególnych postaci należących do róż-

nych kategorii społecznych; a także *La noria (Kierat)* — dwadzieścia cztery godziny z życia Barcelony, przeżyte przez kilkanaście osób: szofera taksówki, prostytutkę, profesora uniwersytetu, studenta, ekspedientkę z księgarni, pielęgniarkę ze szpitala, robotnika z fabryki samochodów, księdza etc. Godziny mijają, obracają się wskazówki zegara, obraca się kierat — miasto w naszych oczach postarzało się o jeden dzień.

José Salinas *(La mina)*, José Lopez Pacheco *(La central electrica)*, Antonio Ferres, Castillo Novarro i wielu innych pisarzy, w tej czy innej formie, na tym czy innym tle, usiłują odtworzyć zmiany, jakim ulega rzeczywistość hiszpańska, a przez to samo im dopomóc. Ich książki wskazują, że istniejąca do niedawna separacja między czytelnikiem a pisarzem ze szkoły Ortegi y Gasseta obecnie zatarła się całkowicie. Nowa powieść realistyczna, dając autentyczny obraz kraju i torując drogę do przyszłości hiszpańskiej toruje jednocześnie swoje własne drogi.

Kalina Wojciechowska

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Austria

WORT IN DER ZEIT (Wiedeń), nr 8, sierpień 1961 r. Literacka część pisma rozpoczyna się artykułem Herberta Friedla, który pisze o twórczości współczesnego autora austriackiego, Hermanna Eisenreicha. Eisenreich debiutował na początku pięćdziesiątych lat tomem nowel, po którym opublikował powieść *Ich grzechy*, bardzo przychylnie przyjętą przez krytykę. Eisenreich dał się także poznać jako uzdolniony eseista oraz autor słuchowisk radiowych. Artykuł Friedla uzupełnia fragment najnowszej powieści Eisenreicha *(Zwycięzcy i zwyciężeni)*, która ma ukazać się w najbliższych miesiącach.

Z prac krytycznych wzbudza zaciekawienie artykuł Milo Dora o jugosłowiańskim prozaiku Mirosławie Krleży oraz uwagi Wielanda Schmieda o pracy pisarskiej. Schmied rezonuje w aforystycznej formie na temat sytuacji i zadań współczesnego pisarza, a na temat wielkich odkryć i zjawisk literackich pisze między innymi: „Powiadają, że po Kafce, po Joyce'ie już dalej nie można, albowiem został osiągnięty punkt końcowy. Każdy wielki pisarz wzbudza uczucie, jakoby po nim pisanie nie było możliwe, ponieważ już wszystko powiedział. Tak doskonale ujął to, co nowe, co »wisi w powietrzu«, tak to zebrał i skondensował, że z konieczności pozostaje za nim pusta przestrzeń — ale tylko na chwilę".

Helmuth Scharf podejmuje dyskusję o współczesnej literaturze austriackiej, toczącą się od kilku miesięcy na łamach pisma. Polemika, początkowo ciekawa i żywa, zaczyna się rozwadniać. Hanns Winter omawia Festiwal Teatralny w Wiedniu, tym razem wzbogacony występami kilku zagranicznych zespołów. Na końcu numeru znajdujemy omówienia bieżących nowości wydawniczych oraz kronikę kulturalną.

DIE BÜHNE (Wiedeń), nr 36, wrzesień 1961 r. Najwięcej tu słów i relacji o dwóch wielkich imprezach teatralno-muzycznych roku: Festiwalu Salzburskim i Festiwalu w Bayreuth. Głównymi imprezami teatralnymi Salzburga były: *Jedermann* Hofmannsthala (w inscenizacji młodego Reinhardta), baśniowe widowisko Raimunda *Chłop milionerem* i *Faust*, który w Salzburgu nie był wystawiany od dwudziestu pięciu lat. Na ogół recenzenci chwalą te i owe pomysły inscenizacyjne, ale mówią z przekąsem o gigantomanii, która ogarnęła Salzburg, o hipertrofii elementu widowiskowego, tendencji do rozbudowy sceny i elementów dekoracyjnych. Monumentalizm odbił się także

na przedstawieniach operowych (doskonałych pod względem muzycznym), wśród których brylowały: *Kawaler z różą* Straussa, Mozarta *Don Giovanni* i *Cosi Fan Tutte*, wreszcie mało grana opera Verdiego *Simone Boccanegra*.

W Bayreuth królował oczywiście Wagner: *Tannhäuser, Latający Holender, Parsifal* i cały cykl *Pierścienia Nibelungów* z głośnymi śpiewakami i dyrygentami z całego świata. Poza tym pismo publikuje relacje ze scen austriackich, niemieckich, szwajcarskich, francuskich oraz krótkie informacje repertuarowe z wielu krajów, w tym i z Polski.

W dziale recenzyjnym poświęca się wzmianki kilku nowościom z zakresu teatru i twórczości dramatycznej. Tak więc w Szwajcarii wyszedł z druku pierwszy tom komedii Dürrenmatta, kilka jego słuchowisk radiowych oraz pierwsza monografia o Frischu i Dürrenmatcie, napisana przez Benzingera. Książka ta zawiera dużo materiału biograficznego, analiza tekstów przedstawia się gorzej. Wyobrażenie o młodej dramaturgii niemieckiej daje tom *Młody współczesny teatr w Niemczech*, zawierający sztuki sześciu współczesnych dramatopisarzy niemieckich.

rk

Czechosłowacja

MLADA TVORBA, 1—7/61. Ten słowacki miesięcznik literacki wydaje się istotnie potrzebny. Świadczy o tym wzrastający nakład pisma, które ma ambicje stać się — w całym tego słowa znaczeniu — oknem na literacki świat współczesności. I tak np. w n-rze 1/61 znajdujemy garść wierszy współczesnych poetów węgierskich, takich, jak Garai Gabor, Lászlo Nagy, Tererza Juhász, i radzieckich — Robert Rożdiestwienski, Andriej Wozniesienski, Konstantin Wanszenkin; w n-rze 2/61 — obszerny artykuł informacyjny o dorobku współczesnej poezji czeskiej — nie zapominajmy, że jest to miesięcznik słowacki — i o młodej dramaturgii radzieckiej; nr 3/61 przynosi nam poemat Patrice Lumumby *Niech zwycięży nasz lud* oraz kilka wierszy młodych poetów albańskich, opatrzonych zwięzłą notą informacyjną o współczesnej twórczości poetyckiej w tym kraju, którą w *Mladej Tvorbie* reprezentują nazwiska Drago Siliqui, Ismaila Kadara, Vangjush Ziko, a także wiersze młodych poetów afrykańskich, Dawida Diope z Senegalu, Lilinko Mikaia z Mozambiku i Francisco José Tenreiro z wyspy San Tomé. W n-rze 5/61 znów znajdujemy obszerny wybór z twórczości najmłodszych poetów i poetek słowackich, aczkolwiek i tu nie zapomniano o poezji obcej, reprezentowanej przez Murchara Maczavarijani. I wreszcie w n-rze 7/61 możemy zapoznać się z wybranymi wierszami współczesnych poetów niemieckich, takich jak Horst Salomon i Reiner Kunze, a także z twórczością Robinsona Jeffers.

Poezja w ogóle zdaje się stanowić dominantę zawartości wszystkich tych zeszytów. Oprócz publikacji bowiem samych wierszy spotykamy tu w każdym numerze jeśli nie artykuły problemowe czy dyskusyjne, poświęcone poezji, to bodaj wywiad z jakimś poetą (w stałej rubryce *Wywiad miesiąca)* lub obszerne omówienie krytyczne zbiorków poetyckich.

Warto się zatrzymać bliżej nad recenzją debiutanckiego tomiku poezji Mikulasza Kowacza, pióra Pavola Sztewczaka, która stała się pretekstem do generalnego rozrachunku ze współczesną poezją słowacką. Autor pisze w niej m.in., że ostatnie trzy, cztery lata w rozwoju tej poezji cechuje „estetyczne awanturnictwo" — niezwykła mnogość („anormalna" nawet) programów poetyckich i manifestów — przy braku efektów. Ta ogromna ilość programów poetyckich — co nowy tomik wierszy, to nowa poetyka — staje się już nie do zniesienia, zwłaszcza że podstawowe problemy twórczości artystycznej w epoce socjalizmu zostały już w Czechosłowacji wystarczająco jasno określone. „Myślę — konkluduje autor — że okres negacji, słuszny i potrzebny w procesie weryfikacji i odradzania programów literackich, przerodził się obecnie w okres stagnacji."

Artykuł P. Sztewczaka wywołał ożywioną polemikę.

W n-rze 2/61 Franciszek Sztraus pisze w odpowiedzi, iż z największą sympatią i życzliwością należy powitać fakt, że młodzi twórcy uważają literaturę za żywy organizm i walczą o prawo do świeżego formułowania swoich myśli. Jedynie poezja — szczerze przeżyta i giętka — może skutecznie oddziaływać na czytelnika i spełniać swe społeczne zadania. Autor podkreśla również ubóstwo treściowe współczesnej poezji słowackiej — według niego młodzi poeci potrafią o naszej rzeczywistości powiedzieć tylko tyle, że grozi wybuch bomby atomowej, we wszechświecie latają statki kosmiczne, wieś jest uspółdzielczona, a miłość niesie ze sobą również ryzyko.

W n-rze 3/61 pisze Tomasz Janovic, że dawne funkcje programowe poezji przejęły współcześnie inne środki informacji i propagandy — radio, telewizja, prasa, instytucje i akcje oświatowe itp. — nieporozumieniem jest więc oczekiwać od utworów poetyckich spełniania ich dziewiętnastowiecznych funkcji i zadań. Janovic występuje również przeciw twierdzeniom niektórych krytyków i działaczy, którzy mówią o integralności różnych kultur narodowych. „Nie można twierdzić — pisze Janowic — iż wszyscy ludzie na zachód od Dunaju mogą zrozumieć Apollinaire'a, a wszyscy po tej stronie Dunaju — nie."

W n-rze 4/61, w artykule M. Nadubinsky'ego czytamy pod adresem poetów starszego pokolenia, że „ich licencja już się skończyła" i że „nikt nie dostaje na poezję licencji dożywotnio". O młodych poetach Nadubinsky pisze, że wywalczyli oni sobie prawo do własnego życia i że krytyka nie może ich wiecznie prowadzić za rękę, gdyż „twórczość artystyczna w samej swojej istocie jest jak najbardziej rzeczą indywidualną i osobistą".

W tej dyskusji pada nieraz nazwisko Tadeusza Różewicza, a także cytaty z Leopolda Staffa. Niewiele nowego wnosi artykuł Milana Hamady w n-rze 5/61, w którym autor analizuje twórczość tych młodych poetów słowackich, w działalności których widzi element postępu. Wnioski jego są optymistyczne.

Swoisty pendant do tej dyskusji o poezji stanowią dwa wywiady, opublikowane w ramach stałego cyklu, wywiady z wybitnymi poetami starszego pokolenia, Vojtechem Michalikiem i Stefanem Żary.

Michalik zapytany o to, co sądzi o wierszach młodych poetów, odparł: „Podoba mi się w nich szukanie nowych form wyrazu, nowego kształtu, nie podoba mi się ograniczenie się wyłącznie do tych formalnych eksperymentów, jakimi charakteryzuje się większość publikowanych utworów. Poeta nie może stawiać sobie tak mało ambitnych, łatwo osiągalnych celów. Natomiast sprawa wydawania tomów poetyckich w Slovenskym Spisovatelu, którego jest pracownikiem, nie wygląda najlepiej. Aczkolwiek stale zwiększa się liczba debiutów, to jednak ciągle jeszcze wydaje się zbyt mało tomików poezji, a przy tym w planach wydawniczych niemal zupełnie nie uwzględnia się twórczości eksperymentatorów.

Stefanowi Żary'emu poezja młodych podoba się wyraźnie i bez zastrzeżeń, a zwłaszcza atakowane przez Sztewczaka wiersze Válka i Janovica. Żary ceni śmiałość i odwagę eksperymentowania, aczkolwiek młodych poetów słowackich przestrzega przed zapędzaniem się w ślepe uliczki snobizmów literackich, które mogą liczyć na wąski tylko krąg odbiorców.

Jak widać, sprawy poezji znajdują się w centrum zainteresowania redakcji *Mladej Tvorby*. Wiersze oryginalne i tłumaczone, artykuły programowe i polemiki, recenzje wydanych tomików poetyckich, glosy i nawet korespondencja — wszystko to wypełnia niemal całkowicie szczupłe objętościowo zeszyty czasopisma. Sprawy prozy są traktowane przez redakcję jak gdyby marginesowo. Warto wspomnieć o artykule Romana Kalisky'ego o potrzebie literackiego reportażu (1/61) oraz o eseju zmarłego autora nowel fantastyczno-naukowych, J. A. Tallo, który tym razem (nr 5/61) pisze o „spojrzeniu we wszechświat", czyli o literaturze fantastyczno-naukowej od jej początków (J. Verne) do ostatnich książek Lema i Bradbury'ego.

Donata Ciepieńko-Zielińska

NEUE DEUTSCHE LITERATUR (Berlin), nr 9, wrzesień 1961 r. Cały numer stoi pod znakiem „lekkiej muzy". Przeważają więc problemy satyry, twórczości rozrywkowej, zagadnienia estrady, piosenki, humoru. Ten dział rozpoczyna satyryczny wiersz Paula Wiensa, po czym następuje obszerny reportaż Jana Koplowitza z podróży po Czechosłowacji, opisujący działalność teatrzyków rewiowych, scen estradowych, satyrycznych kabaretów nad Wełtawą, dalej program rozrywkowy praskiego radia i pracę domów kultury w stolicy Czechosłowacji.

O twórczości satyrycznej w NRD dają wyobrażenie utwory kilku współczesnych pisarzy. Peter Hacks, dramaturg, który przed laty opuścił zachodnie Niemcy i zamieszkał w NRD, drukuje cztery baśnie pod tytułem *Zwierzęta też są ludźmi.* Są to krótkie, udramatyzowane scenki satyryczne, wzorowane na baśniach Ezopowych. Występują tu postacie z greckiej mitologii i zwierzęta, które prowadzą dialogi pełne ironicznych aluzji do współczesnych zagadnień. Z innych utworów warto wymienić satyryczne opowiadanie Lothara Kusche oraz nowelę Wolfganga Joho *Droga Jarindy do sławy.* Bohaterem tej nowelki jest dyletancki poeta, któremu wprawdzie brakuje talentu, ale nie zbywa na sławie, zaszczytach, honorach i oficjalnych nagrodach. Trzeba także wspomnieć o opowiadaniu *Strelch* Franza Fühmanna, jednego z najzdolniejszych prozaików średniego pokolenia literackiego w NRD.

Sierpniowy numer zawiera tylko jedną pracę krytyczną — rozprawę o tak zwanym „Knittelvers" w *Fauście* Goethego, pióra Karl-Heinza Tuschela. Ta forma czterostopowego wiersza o nierównej ilości głosek nieakcentowanych jest pewnego rodzaju specificum niemieckiej poezji ludowej i występuje u Hansa Sachsa oraz w niektórych utworach Schillera i Goethego.

Wiersze Karla Sitzera i Juppa Müllera, recenzje bieżących nowości wydawniczych, wreszcie kronika kulturalna zamykają numer.

SINN UND FORM (Berlin), nr 4, sierpień 1961 r. Z zaciekawieniem czyta się listy i szkice pochodzące z teki pośmiertnej dwóch głośnych autorów z okresu międzywojennego: Hans Henny Jahnna i Georga Kaisera. Listy Jahnna są adresowane do muzykologa Hilmara Trede i szwajcarskiego historyka literatury Waltera Muschga i pochodzą z lat 1934—36. Autor pisał je z Bornholmu, dokąd schronił się po objęciu władzy przez Hitlera. Trzy krótkie szkice prozą są wspomnieniem po Kaiserze, czołowym dramaturgu ekspresjonistycznym, który wyemigrował z Niemiec w roku 1933 i zmarł w Asconie w roku 1945. W drukowanych tu materiałach obu pisarzy odżywa jedna z najciekawszych i najburzliwszych epok niemieckiego życia literackiego. Do tych czasów powraca również szkic Walthera Hudera o politycznej i społecznej tematyce w dramatach Georga Kaisera.

W dziale poetyckim zasługują na wzmiankę wiersze Güntera Kunerta, a przede wszystkim poezje Johannesa Bobrowskiego, który stał się ostatnio głośny w Niemczech. Bobrowski, którego nazwisko wskazuje na polskie pochodzenie, jest doskonałym poetą i jego pierwszy tom wierszy, wydany pod tytułem *Czasy sarmackie,* zdobył duże uznanie wśród krytyków. Wiersze, które autor drukuje w tym numerze, poruszają bliskie nam sprawy. Tytuł pierwszego brzmi *Mickiewicz,* drugiego *Piotr Bezrucz,* a trzeci opisuje historię żydowskiej dziewczyny, która uciekła z getta warszawskiego, zaciągnęła się do partyzantki i została pojmana przez Niemców.

Proza jest reprezentowana przez przekłady. A więc: fragment powieści Artura Lundkwista oraz wyimek z powieści żydowskiego klasyka, Mendele Mocher Sfurima — *Krzywy Fiszke.* O twórczości Mendele Mocher Sfurima pisze Klaus Wagenbach, autor znanej biografii Kafki.

Z prac krytycznych trzeba wymienić rozprawę Klausa Trägera o Novalisie. Numer zamykają notatki Herberta Iheringa o bieżącym repertuarze teatralnym i filmowym.

ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHE LITERATURGESCHICHTE (Weimar), nr II, drugi kwartał 1961 r. Ponieważ pis-

mo to po raz pierwszy wchodzi na łamy naszej kroniki, poprzedzamy relację kilkoma słowami o jego profilu i charakterze. Powstanie swoje zawdzięcza ono poecie Louis Fürnbergowi i historykowi literatury Hans-Günther Thalheimowi, którzy przystąpili do pracy pod egidą Narodowego Instytutu niemieckiej literatury klasycznej w Weimarze. Początkowo kwartalnik miał charakter historycznoliteracki, później weszły w zakres jego zainteresowań także zagadnienia współczesnej literatury niemieckiej. Współpracownikami pisma są wybitni historycy i krytycy niemieccy.

W bieżącym numerze przeważają rozprawy obejmujące czasy nowsze. Rozpoczyna je szkic Johannesa R. Bechera o antyfaszystowskiej literaturze niemieckiej oraz studium Horsta Haasego o problemach socjalistycznej literatury partyjnej w emigracyjnej poezji Bechera. Hans Kaufmann drukuje pracę o dramacie Bertolta Brechta *Werble w nocy*, a Klaus Hermsdorf szkic o narodowym znaczeniu współczesnej literatury niemieckiej. Praca ta zawiera tezy germanistów z Uniwersytetu Humboldta przygotowane na sesję naukową poświęconą zagadnieniom periodyzacji literatury po roku 1945.

Z prac krytyczno-historycznych zwraca uwagę polemika Klausa Trägera z Emilem Staigerem, autorem trzytomowej monografii o Goethem, która wyszła z druku w Szwajcarii w latach 1952—1959. Träger poddaje ostrej krytyce metodyczne założenia pracy Staigera, które zniekształcają i fałszują literacki portret niemieckiego klasyka. Dział rozpraw zamyka wreszcie szkic Hermanna Schneidera, który pisze o powstaniu tkaczy śląskich w roku 1844 i jego odbiciu w ówczesnej literaturze niemieckiej.

Dział recenzyjny zawiera omówienia kilku krytycznych nowości wydawniczych z obu państw niemieckich oraz obszerny artykuł oceniający zachodnioniemieckie publikacje o Brechcie. Imponujące wrażenie wywiera bibliografia Hammera i Henninga, rejestrująca wszystkie prace krytyczne o niemieckiej klasyce, wydane zarówno w języku niemieckim, jak i w językach obcych.

S

Niemiecka Republika Federalna

NEUE DEUTSCHE HEFTE (Gütersloh), nr 83, wrzesień/październik 1961 r. Numer zawiera kilka esejów, z których z zaciekawieniem czyta się szkic znanego prozaika i eseisty Rudolfa Krämer-Badoniego o prozie Flauberta. W tej rozprawie zwracają przede wszystkim uwagę oryginalne myśli o realizmie dziewiętnastowiecznym. O współczesnej twórczości literackiej pisze Gertrud Mander, która relacjonuje obszernie o młodej dramaturgii angielskiej: „Jeśli się cokolwiek dzieje w Anglii, to przede wszystkim w teatrze, a nie w poezji lub w powieści, które być może jeszcze wciąż pozostają pod wpływem wielkich klasyków nowoczesnych dwudziestolecia; cień Eliota, Yeatsa, Joyce'a i Lawrence'a paraliżuje młode pokolenie. Teatr nie jest obciążony — Shaw nikogo nie kusił do naśladownictwa. Tak więc wszystkie energie, które w innych czasach gromadziły się w poezji i prozie epickiej, skupiają się dzisiaj w teatrze. Czasy, w których liryk Auden spodziewał się odnowienia życia kulturalnego z ducha poezji, minęły, dzisiaj taką nadzieję żywi dramatopisarz — czy z większym powodzeniem, o tym rozstrzygnie przyszłość".

Bardzo problematyczny jest szkic Joachima Günthera o Kafce. Tym razem autor nie omawia twórczości Kafki, lecz zastanawia się nad zewnętrznym wyglądem praskiego prozaika. Günther bierze pod uwagę zdjęcie Kafki z roku 1923, bardzo popularne, przedstawiające Kafkę *en face*. Fizjonomika wyprawia tu cudeńka. „Ostry wielki nos Kafki — czytamy — ma wymiar napoleoński. Silne usta, a zwłaszcza piękna, falista linia górnej wargi nad energicznym podbródkiem, wcale nie brutalnym, mówią o zdecydowaniu i dyscyplinie kłócącej się

z napoleońskim bezładem w szafowaniu energią i namiętnością." Jeszcze tego brakowało.

Bardzo bogaty dział recenzyjny zawiera omówienia bieżących nowości wydawniczych.

AKZENTE (München), nr 4, sierpień 1961 r. Duża część numeru jest poświęcona sprawom słuchowiska radiowego. Pismo publikuje słuchowisko znanego autora, Wolfganga Graetza, *Fantazja o północy*, oraz kilka szkiców dotyczących dramaturgii i problemów tej młodej formy literackiej. Z pożytkiem czyta się rozważania Dieter Wellershoffa, który zajmuje się przede wszystkim zagadnieniem: autor — słuchacze, w tym wypadku bardzo skomplikowanym. „Nie jest wadą, lecz raczej osobliwą szansą słuchowiska — czytamy — że nie musi ono ukazywać konkretnego miejsca akcji i ludzi... lecz musi jako widowisko liczyć się z siłą wyobraźni słuchacza." Wellershoff wymienia szereg niebezpieczeństw, które grożą autorowi słuchowiska rozluźnieniem samokontroli. Po pierwsze: jeśli słuchowisko nie ukazuje się w druku, odpada obawa przed analizą tekstu. Po drugie: „Publiczność, która może kupić lub nie kupić książki, wygwizdać lub oklaskiwać sztukę teatralną, jak gdyby nie istnieje dla autora słuchowiska. Nie wie on, czy słuchacz go słucha, czy wyłącza aparat radiowy... Publiczność jest dla niego nie więcej niż hipotezą, wielką niewiadomą, a rozgłośnie nie są w gruncie rzeczy w o wiele lepszej sytuacji..." Poza tym publiczność nie ma możliwości, jak to jest w teatrze, jeszcze raz przeżyć widowiska, gdyż czasem nie wznawia się słuchowiska lub robi się to po roku, co może ujść uwagi słuchacza. Jeśli chodzi o dramaturgię słuchowiska, to Wellershoff właściwie zaprzecza jej istnieniu, a w każdym razie zaleca traktować ją w sposób jak najmniej dogmatyczny.

W dziale literackim znajdujemy opowiadania Martina Walsera i Barbary König, która przed trzema laty zadebiutowała powieścią *Dziecko i jego cień* i ostatnio zdobyła rozgłos opowiadaniami. Przy końcu numeru Hans Bender ocenia rezultaty piętnastu lat rozwoju literatury niemieckiej po drugiej wojnie światowej. „Nasza literatura — brzmi ogólny sąd — jest wciąż rozwijającą się, dyskusyjną, sejsmograficzną, szukającą prawdy literaturą. Współcześni autorzy nie są bluszczowatymi roślinami. Ich słowo się liczy. Ich osobowość ma duży walor. Ich manifesty wzbudzają strach, denerwują, nie pozostają bez wpływu."

MERKUR (Stuttgart), nr 162, sierpień 1961 r. Ozdobą numeru są wiersze Marie Luise Kaschnitz, sześćdziesięcioletniej poetki, autorki kilku powieści i dużej ilości esejów, oraz dwie nowele Martin Gregora Dellina, ujęte w formę przypowieści: *Napiętnowany* i *Portier*.

Z prac teoretycznych trzeba wymienić studium o nowoczesnym dramacie pióra Ericha Franzena, którego książka *Formy nowoczesnego dramatu* ukaże się niebawem na półkach księgarskich. Franzen jest zagorzałym zwolennikiem nowego, eksperymentalnego teatru. Jednakże, jak pisze, „granicę sztuki dramatycznej określają nie tylko talent i siła wyobraźni pisarza. Zależne są one także w nie mniejszej mierze od zdolności imaginacyjnych publiczności. Publiczność musi mieć możność rozpoznania własnej sytuacji w nowej interpretacji scenicznej. Najważniejszy problem nowoczesnego teatru polega na tym, w jakim stopniu da się widza przekonać o tej możliwości. Człowiek na widowni jest przekonany, że wie więcej od tego, co mu się pokazuje na scenie. Opancerzony wiadomościami o »prawdziwym« świecie i jego materialnej strukturze, patrzy na nadrealne figury nowoczesnego dramatu jak na pozbawione ciężaru istoty, które unoszą się w pustej przestrzeni, i chociaż sam tęskni do egzystencji wyzwolonej od ucisku »rzeczywistości«, wzbrania się przed utożsamianiem się z »absurdem«".

Omówienia bieżących nowości wydawniczych i krótki szkic Waltera Jensa o Erneście Hemingwayu zamykają sierpniowy numer miesięcznika.

rk

THE KENION REVIEW (vol XXIII, nr 3) przynosi bezlitosny pamflet Hilarego Corke na Gertrudę Stein. Biorąc za punkt wyjścia wydane pośmiertnie *Stance i medytacje* oraz znakomitą biografię Elizabeth Sprigge, znany krytyk odbrązawia to „wielkie kamienne oblicze" (nazwał ją tak Scott-Fitzgerald) i pokazuje pustkę, mitomanię i infantylizm, jakie się za nim kryją. Gertruda Stein, bożyszcze paryskiej awangardy w latach dwudziestych, była po prostu bardzo głupia. Jej zdolność opanowywania prostych faktów nigdy nie przekroczyła poziomu umysłowości czternastoletniego dziecka. Do końca życia pozostała wielką ignorantką, pełną przy tym intelektualnych pretensji. Jej listy i szkice dowodzą braku elementarnej znajomości zasad składni, ortografii i interpunkcji. Większość jej „eksperymentów" była próbą przeszczepienia do literatury metod kubizmu, co w konsekwencji prowadziło do niszczenia sensu języka. Przekonana o własnej genialności, uprawiała autoreklamę w sposób nieprzyzwoity. Prestiż, jakim cieszyła się zwłaszcza wśród malarzy, podważyło wyjście po francusku *Autobiografii Alicji Toklas*, książki, która zamiast być jej beatyfikacją, zdemaskowała całą płyciznę jej sądów o współczesnych zjawiskach artystycznych. Grupa obrażonych pisarzy i malarzy ogłosiła swój protest *(Świadectwo przeciw Gertrudzie Stein)*, salon jej się rozpadł. Jednak fakt, że była przez jakiś czas ośrodkiem pewnego fermentu umysłowego, zapewni jej trwałe miejsce w historii literatury.

Niezmiernie ważne zagadnienie twórczego, czyli uwspółcześnionego przekładu porusza szkic J. Z. Sullivana *Poeta jako tłumacz*. Jako wzór takiego przykładu wymienia krytyk adaptację z Propercjusza, dokonaną przez Ezrę Pounda i w swoim czasie ostro atakowaną przez filologów klasycznych za błędy i nieznajomość łaciny. Pound wybrał i połączył różne fragmenty elegii Propercjusza w jedną całość, stosując współczesną technikę łączenia obrazu na zasadzie struktury skojarzeń. Interesujący eksperyment, w którym poeta bronił indywidualnych praw poety do tworzenia poezji według własnych kanonów, zainspirował Roberta Lowella, świetnego tłumacza poezji.

W dalszej części numeru Edwin Honig pisze o tyranii honoru w sztukach Calderona i oryginalności pisarza w traktowaniu tego tematu; o wpływach amerykańskiej literatury w Brazylii informuje Leo Gilson Ribeiro, a George Garret dzieli się swoimi spostrzeżeniami i wrażeniami z pobytu w Rzymie. Opowiadania Praver Jhabvala, Ben Maddowa i Fredericka Rebsamena nie wykraczają poza przeciętność, podobnie jak spora porcja poezji — poza poprawność. Wśród książek zwraca uwagę omówienie nowej pracy krytycznej Steinera *(Śmierć tragedii)*, krytyka typowanego na następcę Edmunda Wilsona.

THE HUDSON REVIEW (vol. XIV, nr 2) otwiera przyjemny zbiór refleksji z podróży po Europie Katherine Hoskins, pomyślany jako album kartek pocztowych, krótszych i dłuższych, na temat osobliwości europejskich. Również interesującej lektury dostarcza wyciąg z korespondencji młodzieży kilku pokoleń; korespondencję tę Benjamin de Mott odnalazł w raportach sekretarzy na ostatnich kolumnach gazetek szkolnych. Te „zwykłe głosy", mówiące o zajęciach, aspiracjach i gustach absolwentów amerykańskich szkół i koledżów z lat 1885, 1925 i 1960 pokazują ogromny przełom w obyczajowości, jaki się w tym czasie dokonał.

Szkic Denisa Donoghue charakteryzuje „pasję życia" w literaturze na przykładzie poezji Hopkinsa i Charlesa Tomlisona jako przedstawicieli tego nurtu. W obfitym, jak zwykle, dziale poezji uwagę zwracają przekłady z poezji koreańskiej. Trzecią część numeru wypełnia dział informacyjny, który zawiera najwięcej materiału literackiego.

THE SEWANEE REVIEW (vol. LXIX, nr 3) przynosi dwa dobre artykuły o funkcji poezji w określonym czasie historycznym. Stanley Burnshaw pisze, że odczytanie pewnych poematów Wallace Stevensa jest niemożliwe w oderwaniu od kontekstu, w którym powstały. W szczególności

wiersz Stevensa, skierowany pod jego adresem w odpowiedzi na artykuł polemiczny Burnshawa, opublikowany w *The New Masses*, opiera się ciągle próbom dojścia jego właściwego sensu. Monroe K. Spears pisząc o Audenie z lat pięćdziesiątych zwraca uwagę, jak daleko odszedł poeta od swojej pierwotnej koncepcji, traktującej poezję jako grę świadomości czy rodzaj psychoterapii, odkrywającej człowiekowi jego prawdziwe oblicze. Ostatnie dziesięciolecie było w ogóle dla poezji okresem jałowym. Teraz jednak, kiedy era Eisenhowera się skończyła i klimat polityczny i kulturalny stał się bardziej pobudzający, istnieją wszystkie powody, aby Auden zasoby swej inteligencji i talentu wyzyskał należycie.

W tradycji helleńskiej dramat wynikał ze starcia się człowieka z kosmosem, z jego buntu. O tym, jak to wyglądało w dramaturgii japońskiej, dowiadujemy się z interesującego szkicu Makoto Ueda o dramacie Noh. Klasyczny dramat japoński nie zna tragedii, ponieważ u jego podstaw leży koncepcja, iż człowiek jako nierozłączna część przyrody nie ma wolnej woli i musi się podporządkować losowi. Ideałem bohatera jest człowiek wyzwolony od własnej istoty, którego życie jest przejściem w śmierć. Dramat Noh pokazuje tę tradycję w jej najpiękniejszej i najbardziej dojrzałej postaci.

Z ciekawszych pozycji działu krytyki na uwagę zasługuje zbiorcze omówienie publikacji o współczesnych poetach oraz analogiczne o angielskich romantykach, obydwa obejmujące imponującą ilość tytułów.

Ostatni numer EVERGREEN REVIEW (vol. 5, nr 19) jest błyskotliwą rewią krótkich utworów, mogących raczej zaostrzyć apetyt niż go nasycić. W nowoczesną mozaikę wkomponowany jest dość nieoczekiwanie przekład słynnego poematu Błoka *(Dwanaście)* z 1918 roku, pierwszy pomnik wystawiony Rewolucji Październikowej. Drugi pod względem objętości to poemat młodego niemieckiego poety, Hansa Magnusa Enzensbergera, pt. *Piana*. Natomiast fragmenty z cyklu *Ludions* Leon-Paul Farge'a, tekstu napisanego do muzyki Erica Satie i Paul Blackburna — w dawkach niemal homeopatycznych. Proza prezentuje fragmenty nowych książek Johna Rechy i Aleksandra Trocchi oraz krótkie opowiadania Alfreda Anderscha, znanego z poprzednich numerów, i Johna Schultza. Robert Stromberg przytacza swoją rozmowę z Célinem, którą odbył na krótko przed jego śmiercią. Mimo że Gallimard utrzymywał z nim stosunki wydawnicze *(nota bene* ostatnia książka Céline'a *Północ* opisuje cierpienia Niemców w czasie wojny!), Céline pozostał wyklęty przez społeczeństwo do końca. Przerażająca jest negacja, jaka przebija z jego urywanych wypowiedzi. „Tak, tak, piszę. Muszę z czegoś żyć, więc piszę... Nie! Nienawidzę pisania. Zawsze go nienawidziłem... Nigdy tego nie lubiłem, ale ja to dobrze robię... Rzeczy, o których piszę, nie obchodzą mnie w najmniejszym stopniu, muszę jednak to robić. To jest męczarnia, najcięższy zawód na świecie." „Wielu próbowało naśladować mój styl... ale nie potrafili. Oni nie potrafią nie wypaść ze stylu przez 400 stron, niech pan tylko spróbuje, oni nie potrafią... wszystko, co mam, to styl, nic więcej. Moje książki nie głoszą żadnego posłannictwa, to dobre dla Kościoła." „Nie, moje książki wkrótce pójdą w zapomnienie, one nic nie znaczą. Książkami nie zmieni się niczego, to nie ma znaczenia... Byłem wszystkim, kowbojem w Ameryce, przemytnikiem w Londynie, oszustem, w gruncie rzeczy wszystkim. Pracowałem od jedenastego roku życia... Wiem, na czym to wszystko polega... Znam język francuski, umiem pisać, to wszystko."

Poprzedni numer zamieścił poemat Allena Ginsberga *(Lysergic Acid)* pisany pod wpływem narkotyków, bieżący zawiera omówienie ostatniego tomiku poezji *(Kaddish and other poems)*, z którego on pochodzi. Allen Ginsberg osiągnął popularność, o której mało kto może marzyć. Jego tomiki rozchodzą się w 60 tysiącach egzemplarzy, chociaż mało jest prawdopodobne, aby znalazł się wśród laureatów lub wszedł do oxfordzkiej antologii. Najdziwniejsze w tym jest, pisze Paul Carrel, że poezja Ginsberga jest bardzo osobista. *Kaddish*, lament na śmierć matki, jest największą elegią w literaturze amerykańskiej, bez porównania bardziej wstrząsającą niż elegia Whitmana na śmierć Lincolna.

Trzeba dodać, że Ginsberg jest niezwykle utalentowanym recytatorem i posiada hipnotyczno-apokaliptyczne właściwości proroków Starego Testamentu. Ponadto jest twórcą nowej poetyki, przeniósł bowiem do amerykańskiej prozodii zdobycze jazzu i spontaniczność malarzy akcji.

Ostatni, podwójny numer PARTISAN REVIEW (vol. XXVIII, nr 3—4) jest poświęcony w całości literaturze radzieckiej. Stany Zjednoczone bardziej niż ktokolwiek mają do nadrobienia luki w znajomości literatury, dotąd dość skąpo tłumaczonej. Toteż pokazanie czytelnikowi amerykańskiemu poezji Jesienina i Pasternaka, prozy Erenburga, Paustowskiego, Aleksandra Grina, Babla, Pilniaka i Kassila na pewno tej literaturze nie przynosi wstydu. Wydawałoby się więc, że należy przyklasnąć inicjatywie, przybliżającej dwa nieznane sobie kontynenty przez wspólny język sztuki. Jest jednak coś, co wprowadza dysonans i rzuca cień na bezinteresowność intencji. Całość poprzedza duży artykuł informacyjny Maxa Haywarda o sytuacji literatury po rewolucji, uproszczony komentarz kogoś stojącego z zewnątrz i oceniającego wskutek tego bardzo skomplikowane procesy według swoistego schematyzmu.

at

Związek Radziecki

NOWYJ MIR rozpoczyna w sierpniowym numerze druk nowej, dawno oczekiwanej powieści Konstantego Fiedina *Ognisko*. Autor kreśli w niej dzieje rodziny chłopskiej, osiadłej na Smoleńszczyźnie. Akcja powieści, przerywana dość często retrospektywnymi dygresjami, rozgrywa się współcześnie. Fiedin powoli, lecz bardzo konsekwentnie „wgryza się" w temat, ukazując głębokie przemiany społeczne na wsi rosyjskiej i towarzyszące im przemiany w psychice ludzkiej. Nader precyzyjnie zarysowane portrety bohaterów, zwięzła kompozycja i klarowny styl tej epickiej opowieści sprawiają, że z zainteresowaniem oczekiwać będziemy dalszych odcinków *Ogniska*, które ukazać się mają w kolejnych numerach miesięcznika.

W tym samym numerze znajdujemy ostatni fragment pierwszego tomu *Pamięci ziemi* Włodzimierza Fomienki. Jest to również powieść o tematyce wiejskiej, już na wskroś współczesnej, podanej żywo i z talentem narracyjnym. Powieści można zarzucić nierówny poziom artystyczny. Po kapitalnie, z rozmachem napisanych scenach weseliska kozackiego, które znakomicie wprowadzają czytelnika w akcję, następują partie zdecydowanie słabsze, pozbawione początkowej dynamiki i mniej wyraziste. W sumie *Pamięć ziemi* zawiera jednak dużo cennego materiału poznawczego i na pewno warto, żeby zainteresowały się nią nasze wydawnictwa.

I. Isakow, który już w roku ubiegłym drukował w *Nowym Mirze* swe interesujące *Nie wymyślone opowiadania*, zamieszcza tym razem nowy utwór z tego samego cyklu pt. *Latający Holender*. Są to zbeletryzowane epizody z biografii Mikołaja Ozarowskiego — świetnego marynarza, obrońcy Leningradu, autora książki *Na Ładodze*.

Nowyj Mir, który od czasu do czasu publikuje sztuki teatralne, zamieszcza w 8-mym numerze legendę dramatyczną *Skrzydła Ikara* pióra Aleksisa Parnisa, poety greckiego przebywającego w Związku Radzieckim. Starożytny mit stał się tu raz jeszcze pretekstem do roztrząsania aktualnych problemów świata współczesnego.

W dziale poezji znajdujemy nowe wiersze Konstantego Wanszenkina oraz znanego czytelnikowi polskiemu poety ormiańskiego Geworka Emina, którego tomik poezji ma się niedługo u nas ukazać.

Dział *Dzienniki i wspomnienia* przynosi tym razem wręcz frapującą pozycję. Są to wypowiedzi Wsiewołoda Meyerholda o sztuce, notowane na żywo przez A. Gładkowa. Krótkie rzeczowe, świetnie sformułowane myśli wielkiego artysty uderzają swą aktualnością i trafnością. Ukażą się one zapewne w całości w przekładzie pol-

skim, pozwolę sobie jednak już teraz przytoczyć jeden jakże słuszny aforyzm: „W życiu szarlatani symulują przeważnie chorobę, w sztuce zaś symulują przeważnie tężyznę".

Na łamach miesięcznika toczy się nadal dyskusja o młodej poezji radzieckiej, którą *Nowyj Mir* zainicjował jeszcze w ubiegłym roku. B. Runin, A. Mienszutin i A. Siniawski odpowiadają swoim oponentom. Znajdujemy tam także artykuł redakcyjny podsumowujący dotychczasowe wyniki dyskusji. Walka toczy się w pierwszym rzędzie o sprawy dość elementarne, a mianowicie o przezwyciężenie prymitywnych i schematycznych poglądów na poezję, które zakorzeniły się w „minionym okresie". *Nowyj Mir* spokojnie i metodycznie oczyszcza zachwaszczony teren, jego przeciwnicy zaś nie demonstrują, niestety, zbyt wysokiej kultury dyskusji.

Treściwy przegląd bibliograficzny uzupełnia sierpniowy numer tego cennego miesięcznika, którego poziom i znaczenie tak wzrosły w ostatnich latach.

W sierpniowym numerze OKTIABRA uwagę czytelnika przykuwa nadal dziennik pisarski Jurija Oleszy *Ani jednego dnia bez linijki*. Notatki z lektur, wspomnienia, dygresje filozoficzne — wszystko nacechowane talentem, erudycją, prawdziwym polotem. Proza autora *Zawiści* raz jeszcze zalśniła wszystkimi barwami.

Kolejny odcinek *Marynarzy* Arkadija Pierwiencewa nie przyniósł, niestety, przyjemnego rozczarowania. Powieść jest rozwlekła, przeciążona i chyba dość daleka od realnego materiału życiowego.

W dziale poezji uwagę zwraca *Sonata kosmiczna* Ilji Selwińskiego, z wyraźną tendencją do refleksyjnej liryki filozoficznej. Poza tym miesięcznik publikuje nowe wiersze Wasyla Kulemina, Michała Matusowskiego, Mikołaja Agiejewa, Wasyla Kowalowa i Walentina Sidorowa.

W dziale *Za granicą* miesięcznik publikuje wspomnienia znanego naszym czytelnikom pisarza i dramaturga radzieckiego Lwa Szejnina z jego niedawnej podróży do Francji i Szwajcarii, gdzie Szejnin odbył dłuższą rozmowę z Charlie Chaplinem.

W sierpniowym numerze miesięcznika ZNAMIA uwagę czytelnika przykuwają przede wszystkim kapitalne wspomnienia Wiktora Szkłowskiego *Byli sobie...* (nasza prasa z niewiadomych powodów przetłumaczyła ten tytuł jako *Żyli, byli...*) Wspomnienia te ułożone są w swoistym porządku chronologicznym. Szkłowski zaczyna od lat najmłodszych, często jednak tok opowiadania przerywają dygresje nawiązujące do wydarzeń późniejszych, powiązanych w ten czy inny sposób z wczesnymi przeżyciami autora. Świetna, zwarta, dynamiczna proza, którą czyta się z nie słabnącym ani na chwilę zainteresowaniem. Warto by było, żeby nasze wydawnictwa, które zajmowały się dotychczas raczej utworami krytycznymi pisarza, poświęciły więcej uwagi jego twórczości beletrystycznej.

Jurij Nagibin, ceniony prozaik, zamieszcza tym razem swoje opowiadania, osnute na wrażeniach z podróży do Afryki, *Na ziemi marokańskiej*. W tym samym numerze miesięcznika znajdujemy ostatni fragment powieści Borysa Biednego *Dziewczęta*, nie odznaczającej się, niestety, większymi walorami artystycznymi.

W dziale poezji — wiersze Stanisława Kuniajewa i Belli Achmadulinej.

Leningradzka NEWA przynosi zakończenie powieści Gleba Alechina *Martwy chwyta żywego*. Akcja utworu rozgrywa się w okresie NEP-u, tematem zaś jej jest walka z kontrrewolucją i agentami wywiadów zagranicznych. Autor zamierzał napisać powieść o sensacyjnym wątku i o wyraźnie zaznaczonym podkładzie psychologiczno-filozoficznym. Ten ambitny zamiar nie doczekał się jednak realizacji. Wątek rwie się co chwila, a wywody filozoficzne nie odznaczają się zbytnią oryginalnością. Nuda stanowić może ważny element wielu utworów literackich, w powieści sensacyjnej jest jednak nie do przyjęcia.

Newa zamieszcza także w 8-mym numerze dłuższe opowiadanie Wasyla Zołotowa *Własny los*, poświęcone tematyce młodzieżowej.

Poezję reprezentują w sierpniowej *Newie* wiersze Mikołaja Kutowa, Wiaczesława Kuzniecowa i Anatola Popierniecznego.

W dziale publicystyki znajdujemy artykuł A. Wieriesowa *Nieśmiertelnosć* (z okazji dwudziestolecia bohaterskiej obrony Leningradu), ilustrowany niezwykle wzruszającymi i ciekawymi fotografiami z okresu oblężenia miasta.

INNOSTRANNAJA LITIERATURA przynosi w sierpniowym numerze scenariusz filmu Luchino Visconti *Rocco i jego bracia*. W tym samym numerze miesięcznik kończy druk powieści Bogumiła Brzezowskiego *Żelazny potok*.

Największą pozycją działu poezji jest wybór wierszy współczesnych poetów amerykańskich. Zawiera on utwory Williama Carlosa Williamsa, Allena Ginsberga, Josepha Langlanda, Wallace Stevensa, Randolla Jarella, Richarda Eberharta, Thomasa McGrath'a, Anity Scott Coleman, Luizy Bogen, Donalda Justice'a, Ogdena Nasha i Reada Whitemore'a.

Miesięcznik publikuje także przekłady wierszy Jana Pilarza i Stanisława Strumph-Wojtkiewicza *(Ballada o kubku żołnierskim)*.

Z pozostałych pozycji warto odnotować artykuł Arnolda Kettle o współczesnej literaturze angielskiej, wspomnienia Josepha Northa o Hemingwayu oraz drugą część pracy W. Dnieprowa o freudyzmie i powieści realistycznej.

zf

FELIKS TOPOLSKI

Feliks Topolski należy do naszych artystów, którzy zrobili świetną karierę za granicą. Po raz pierwszy od kilku lat widz polski ma możność, dzięki wystawie otwartej w Muzeum Narodowym, choćby cząstkowej konfrontacji sukcesu rodaka z własnym odczuciem. Większość recenzentów oceniła pracę Topolskiego mieszkającego stale w Londynie — entuzjastycznie. Wiadomo, gość, a w dodatku rodak.

Tymczasem, szczerze mówiąc, przy całym szacunku dla tej niewątpliwie indywidualności, artysta zasługiwał na rzetelniejsze i mniej grzecznościowe potraktowanie. To zwłaszcza, co pokazano z jego malarstwa, budzi zasadniczy sprzeciw. Zwały niechlujnie nałożonej farby, barokowe skłębienie kształtów (ale bez barokowej formy), zupełna nonszalancja i zdanie się na natchnienie są nie do przyjęcia nawet dla tych, którzy nie są entuzjastami zimnej, geometrycznej abstrakcji. Wydaje się, że Topolski, będąc malarzem na wskroś tradycyjnym i to wywodzącym się z polskiej tradycji (od Michałowskiego do Wojtkiewicza i Witkacego — zwłaszcza portrety—a wszystko to podlane secesyjnym sosem), postanowił być „nowoczesny" przyjmując z nowoczesności tylko porzucenie rygorów.

Podobnie ma się sprawa z grafiką, dużo zresztą lepszą od malarstwa. Jest rzeczą żenującą, że Topolski eksponuje chyba wszystko, co narysował. Poeci (ci lepsi oczywiście) wiedzą, że żadna, choćby najpiękniejsza nawet fraza poetycka, którą noszą w głowie, nie jest jeszcze wierszem. Większość rysunków Feliksa Topolskiego to zanotowany stan podrażnienia oka, ale jeszcze nie wizja narzucająca się z bezwzględną koniecznością.

Cokolwiek dałoby się powiedzieć o Topolskim, nikt chyba nie może wątpić o jego temperamencie. On to zapewne pchnął go do rozległych wojaży od Anglii po Indie i od Afryki Wschodniej do Chin, po niemal wszystkich frontach drugiej wojny światowej. Ten cykl wyznacza i określa właściwą rangę Topolskiego. Jego reportaże wojenne nie są prozą artystyczną, ale notatnikiem wojennego korespondenta.

Dodajmy, że jest to notatnik wzruszający swoim niewątpliwym autentyzmem. Na przykład ów rysunek z kampanii włoskiej, na którym Topolski nie omieszkał odtworzyć przydrożnego napisu: „Wszystkie polskie kolumny jechać prosto".

Ale to już jest chyba domena literatury.

zh

DZIWNE MUZEUM

Od przeszło pół roku Warszawa nie ma muzeum. Myślę oczywiście o Muzeum Narodowym, reprezentacyjnej naszej kolekcji malarstwa i rzeźby. Przyjeżdżający coraz liczniej do Polski turyści niczego nie będą się mogli dowiedzieć o Michałowskim czy Canaletto

i pozostawieni są na pastwę kolorowych i bardzo brzydkich reprodukcji. Sytuacja, jakiej darmo by szukać w jakiejkolwiek ze stolic świata.

Sprawa jest tym bardziej alarmująca, że nic nie zapowiada poprawy tego stanu rzeczy. Po wystawie Meksykańczyków zapowiedziano przegląd współczesnego malarstwa polskiego, a potem kolekcję drezdeńską. Tak więc sale jedynego stołecznego muzeum sztuki przekształcają się niebezpiecznie w sale wystaw czasowych.

Byłoby czarną niewdzięcznością nie doceniać wysiłku, inicjatywy i pracowitości kierownictwa Muzeum Narodowego, które od lat raczy nas świetnymi wystawami. Ale trzeba wreszcie postawić naiwne pytanie, co by powiedzieli Francuzi, gdyby raz po raz z Luwru ściągano *Monę Lizę* i na jej miejsce wieszano choćby i większe arcydzieło. Muzea, nawet te niezbyt bogate i o przestarzałej eskpozycji, spełniają kolosalną rolę w kształtowaniu społecznego odbioru sztuki. Ich rola zasadza się na długotrwałym, wielokrotnie ponawianym kontakcie z oryginałem, czego nie zastąpią ani reprodukcje, ani najbardziej przemyślana akcja popularyzatorska.

Zdajemy sobie sprawę, że u źródeł tej paradoksalnej sytuacji leży brak w Warszawie sal nadających się do dużych ekspozycji. Warto na ten temat podjąć zasadniczą dyskusję z tymi, którzy projektują stolicę naszego kraju, bo wkrótce dojdzie do tego, że aby wydobyć któregoś ze starych mistrzów z muzealnych magazynów czy pokazać wystawę współczesnego malarza o znacznym dorobku, trzeba będzie wynająć salę w Paryżu i zorganizować na tę wystawę wycieczki Orbisu.

Istnieje chyba jednak jakieś rozwiązanie kompromisowe. Znakomita wystawa sztuki meksykańskiej zajęła co prawda całe pierwsze piętro Muzeum, ale nie wiadomo, dlaczego zamknięto parter i piętro drugie. Czyżby przy kosztach, i to znacznych, jakie poniesiono, nie dało się wygospodarować środków potrzebnych na zaangażowanie dodatkowego personelu? Doświadczenie uczy, że sojusz logiki z buchalterią, chociaż na pewno trudny, nie jest zawsze niemożliwy.

zh

JEAN BOURILLY O SŁOWACKIM

Wielki i nieznużony propagator Francji w Polsce a spraw polskich nad Sekwaną, Boy, przytaczał w felietonie *Co o nas wiedzą* rozmowę, jaką w 1926 roku miał w Paryżu:

„— Czy teatry w Polsce grają sztuki francuskie?

— Owszem — odpowiadam — w tej chwili nawet grają *Szkołę żon* Moliera i *Święty gaj* Flersa.

— Czy po polsku? — spytał mnie profesor uniwersytetu.

Oniemiałem.

— A Szekspira się grywa?

— Owszem, bardzo dużo.

— Po polsku?

— Po chińsku — miałem już ochotę odpowiedzieć."

Bez przesadnego optymizmu można już dziś powiedzieć, że owe czasy absolutnej nieznajomości naszych spraw coraz bardziej zaczynają należeć do przeszłości. Świadczy o tym nie tylko frekwencja na polskich filmach, zapowiedziane premiery: *Panny Maliczewskiej* i *Lata*, liczne wystawy obrazów, koncerty, artykuły w prasie. Świadczy przede wszystkim sukces polskich książek, *Matki Joanny od Aniołów* Iwaszkiewicza, powieści Brandysa, *Bram raju* Andrzejewskiego, *Przejścia przez Morze Czerwone* Romanowiczowej, *Traktatu o manekinach* Schulza, antologii noweli polskiej (klasycznej i współczesnej) opracowanej przez Andrzeja Kijowskiego. Świadczą liczne prace prof. Fabre'a.

A oto mamy dowód poważnego zainteresowania francuskiego pisarza naszym wielkim poetą romantycznym: ponad 500-stronicową tezę naukową profesora Sorbony, Jean Bourilly, *La jeunesse de Jules Słowacki (1809—1833)*. Wydawca: A. G. Nizet, 3 bis, Place de la Sorbonne, Paris V.

Jest to, jak się dowiadujemy z przedmowy, pierwsza część 4-tomowego dzieła, którego dalsze tomy obejmą okresy pracy twórczej „od *Balladyny* do *Lilli Wenedy*" (1834—1840), epokę *Beniowskiego* (1841—1842) i okres mistyczny (1842—1849). Gdy zamiar ten zostanie zrealizowany, powstanie w języku francuskim i pod piórem francuskiego pisarza najobszerniejsza z dotychczas napisanych monografii o Słowackim, bijąca „rekordy" polskie: Małeckiego

(1866) i Kleinera (1919—1927). Student i czytelnik francuski (czy inny cudzoziemiec, znający jeden z głównych języków świata) otrzymają więc wszechstronny materiał umożliwiający poznanie naszego poety. Czy trzeba tłumaczyć doniosłość tego zjawiska?

Bourilly zdaje sobie sprawę, że zostaje w ten sposób naprawiona niesprawiedliwość, którą mimo woli wyrządzono Słowackiemu. W przeciwieństwie do Mickiewicza, miał Słowacki na terenie francuskim bez porównania gorsze warunki „startu": „Autor *Konrada Wallenroda* przybył do nas otoczony dużym uznaniem; jego długi pobyt we Francji, sławne przyjaźnie z Georges Sand, Quinetem i Micheletem i działalność w Collège de France wprowadziły Mickiewicza w samo sedno naszej historii kultury w pierwszej połowie XIX wieku (...) Słowacki natomiast przyjechał do Paryża bardzo młodo (miał lat 22) i niczego jeszcze nie opublikował; nie udało mu się też, mimo dużych wysiłków, zdobyć sławy; mało bywał w kołach literackich podczas pierwszego swego pobytu, w 1832; za drugim przyjazdem (1838—1849), gdy już był wielkim poetą, trzymał się dobrowolnie na uboczu, a nazwisko jego nie wybiegało poza koła polskie w Paryżu, w których zresztą był kwestionowany. Nie jest więc rzeczą tak bardzo dziwną, choć pozostaje sprawą szokującą, że Słowacki nigdy się jeszcze nie stał przedmiotem pracy odpowiadającej doniosłości swego dzieła, jednego z największych w polskiej literaturze, oraz sile geniuszu, jednego z najcudowniej bogatych i najbardziej różnolitego w całym XIX stuleciu". Tę lukę pragnie zapełnić książka prof. Bourilly.

Autor jest, jak wiadomo, nie tylko badaczem, ale i świetnym tłumaczem, który ogłosił już przekład *Anhellego*, przygotował *Balladynę*, powieści poetyckie oraz *Listy do matki*. Praca tłumacza wprowadziła Bourilly'ego w samo „serce" tematu, w styl poety, w najistotniejsze zakamarki jego myśli. Tłumacz, który jest zarazem przenikliwym krytykiem i badaczem — jakże interesujące połączenie! U nas było ono udziałem Boya, gdy pisał o Molierze, Racinie, Mussecie czy Marivaux. A także Witwickiego w stosunku do Platona.

Bourilly starał się ponadto przestudiować całą polską literaturę, dotyczącą Słowackiego. Jak widać z bibliografii, dołączonej do książki, zna Bourilly znaczną liczbę rozpraw i esejów o Słowackim, od Norwida, Małeckiego, Hoesicka, Tretiaka, Kleinera, Kridla i Ujejskiego czy Bychowskiego aż po Hertza, Wykę, specjalne numery *Twórczości* (z 1949 i 1959 r.), Sawrymowicza i Treugutta. Z prac francuskich cytuje szkic Louis Lemaitre *Notice sur les poésies de Jules Słowacki* (w *Revue Européenne* z 1833), który tak wielką sprawił radość poecie. Nie wspomina natomiast o bardzo pozytywnej opinii na temat dramaturgii Słowackiego, zawartej w *Historii teatru europejskiego* Dubecha.

Jaka jest metoda wykładu Jean Bourilly'ego? Podzielił on swoją książkę na dwie części: pierwsza (200 stron) to życie Słowackiego w latach 1809—1833, druga — to analiza utworów, od juveniliów do *Kordiana*. Nie znaczy to jednak, by książka nie uwzględniała wzajemnego oddziaływania biografii i twórczości, wydarzeń zewnętrznych i związanej z nimi pracy wyobraźni. Niezmiernie interesujące wydają mi się w książce Bourilly'ego uwagi na temat specyficznego „mechanizmu" przyjmowania wrażeń życiowych przez młodego pisarza, modulowania ich na użytek twórczości, niejednokrotnie świadomego podporządkowania w tym okresie wszystkiego najważniejszemu celowi, do którego Słowacki zmierzał: pracy literackiej. Na te wszystkie zjawiska patrzy Bourilly oczyma nowoczesnego krytyka i tym cenniejszy jest jego pogląd na stopniowe kształtowanie się twórczej dojrzałości poetyckiej Słowackiego, zachwyt i rozmiłowanie w tym, co Bourilly nazywa *„le monde Słowackien"*.

Wróćmy na chwilę do porównania z losem Mickiewicza. Podczas uroczystej ekshumacji jego zwłok na cmentarzu w Montmorency mówił Ernest Renau jako prezes Rady Administracyjnej Collège de France: „Nasze stare sale zachowały jeszcze echo jego głosu. Kilku żyjących świadków tych bohaterskich czasów może nam powiedzieć, ile słowa jego zawierały upojenia, uroku i czarodziejskiej potęgi. Imię Mickiewicza... stało się dla nas symbolem, nieodłączną częścią naszej dawnej sławy i naszych dawnych radości". Trudno te słowa czytać bez wzruszenia i du-

my. Lecz równocześnie jak nie myśleć o Słowackim, który na bruku paryskim żywił się samym gorzkim chlebem osamotnienia i całkowitego literackiego nieuznawania? Można go sobie wyobrazić, jak na pojedynek z Ropelewskim idzie samotnie spod Madeleine do Ogrodu Luksemburskiego, z zakupioną przez siebie czerwoną różą. Tam dwa dramaty losu, Mickiewicza i Słowackiego, przebiegały obok siebie jak dwie linie przecinające się w nieskończoności. Ileż męki polskich poetów oglądał Paryż i ileż rozmyślań naszych pisarzy wchłonęło w siebie miękkie nadsekwańskie powietrze! A oto, dzięki pracy francuskiego pisarza, profesora i entuzjasty, spełnia się nareszcie jakiś akt sprawiedliwości dla twórcy jednego z najświetniejszych wierszy o Paryżu, Juliusza Słowackiego.

W. N.

DWAJ AUTORZY

Wydano niedawno dzieła zebrane Gabrieli Zapolskiej — inicjatywa niezwykle cenna i pożyteczna. Stopniowo, z ogromną starannością edytorską, publikowany jest cały Wyspiański; wydarzenie o dużym znaczeniu dla naszej kultury! Państwowy Instytut Wydawniczy daje nam cenny upominek: wielotomowe krytyczne wydanie Fredry; każdy z nas często po nie sięga i sięgać będzie. Mamy już także pełnego Bałuckiego, mamy część pism dramatycznych Świętochowskiego, który wcale nie był tak złym dramaturgiem, jak twierdzą niektórzy powierzchowni „znawcy": wystarczy sobie przypomnieć świetnego *Błazna* i *Piękną*. Mamy J. A. Kisielewskiego i Blizińskiego. Ale żywo odczuwamy brak edycji dwóch autorów, którzy przecież w naszym życiu teatralnym (i nie tylko teatralnym) odgrywają rolę poważną: Tadeusza Rittnera i Włodzimierza Perzyńskiego.

Niedawno, na kaliskim festiwalu teatralnym, prawdziwą rewelacją okazał się, zapomniany przez reprezentacyjne nasze sceny, *Człowiek z budki suflera*. Wystawił go z wielkim powodzeniem skromny, ograniczony w „etatach" aktorskich, a tak dzielnie pracujący Teatr Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze. Otrzymali za to artystyczne osiągnięcie nagrody: reżyserka Maria Straszewska i aktorzy. Ale przy tej okazji warto przypomnieć, że autor *Śmierci na gruszy*, Witold Wandurski, pisząc o Rittnerze w *Listach z Teatru* Teofila Trzcińskiego — protestował przeciw wtłaczaniu tego pisarza w ramy dramaturgii wyłącznie obyczajowo-naturalistycznej. Wandurski widział w Rittnerze nowatorskiego reprezentanta idei „teatralizacji teatru". Zestawmy to wszystko z faktem, że *Lato* odbywa od kilku lat triumfalną wędrówkę przez sceny polskie i że projektowane jest wystawienie tej „preegzystencjalistycznej" (a także bliskiej Czechowowi) sztuki na jednej ze scen paryskich. A jeszcze na odkrycie czekają: *Sąsiadka* i *Czerwony bukiet*, może także — *Ogród młodości* i *Tragedia Eumenesa*. Tymczasem tekstów Rittnerowskich nigdzie kupić nie można w księgarniach, a trudno o nie w bibliotekach — niektóre istnieją bodaj w jednym czy tylko dwóch egzemplarzach.

Przed wojną mieliśmy tylko edycje czterech sztuk: *Głupiego Jakuba*, *Wilków w nocy*, *Odwiedzin o zmroku* i *Don Juana*. Nakład był tak niewielki, że znikł jak fata morgana. Po wojnie Ossolineum opublikowało w Bibliotece Narodowej jedynie *W małym domku*, *Głupiego Jakuba* i *Wilki w nocy* z gruntownymi i ciekawymi wstępami prof. Raszewskiego. Cały nakład szybko rozprzedano.

Los Perzyńskiego jest jeszcze smutniejszy. Prócz *Szczęścia Frania* (PIW, 1955), żaden utwór nie ukazał się drukiem od czasu śmierci tego pisarza, to jest od lat przeszło 30. A wiadomo, że wiele z nich stanowi żelazne, stale przyciągające rzesze widzów, ożywcze dla naszej wrażliwości pozycje repertuarowe. Niedawno okazało się także, że wznowiony przez warszawski Teatr Ludowy *Uśmiech losu* ma świetny dialog, zaskakująco współczesny problem i zachwycająco dowcipną ekspozycję. Publiczność wyczuła to dobrze — w rezultacie odbyło się przeszło sto przedstawień przy wypełnionej „kompletami" sali. Na wartościowość tej pozycji zwróciło uwagę kilku krytyków, m.in. Maria Czanerle, Teofil Syga i Stefan Treugutt. A szkic Jerzego Szaniawskiego o Perzyńskim, przy tej okazji przypomniany, sprawił na wszystkich głę-

bokie wrażenie. Podobnie jak przed kilku laty artykuł Adama Grzymały-Siedleckiego o *Aszantce*. Czyż więc któreś z naszych wydawnictw nie powinno by się zająć tak niesłusznie i tak po macoszemu traktowanymi pisarzami? Warto by tę lukę zapełnić. Egzemplarz wartościowej sztuki trzymany w bibliotece w jednym maszynowym egzemplarzu, jak uczą doświadczenia — nie może nam wystarczyć.

W. N.

POLONICA JUGOSŁOWIAŃSKIE 1960

Polski eksport literacki rozwija się pomyślnie. Takim zdaniem można by najzwięźlej scharakteryzować sytuację naszej literatury w Jugosławii. A więc w dalszym ciągu jesteśmy atrakcyjni, istnieje szersze społeczne zainteresowanie, skoro tłumacze z łatwością i w takiej ilości publikują polskich pisarzy. To cieszy. I tak z jednej strony wyraźnie rozszerza się lista nazwisk a jednocześnie pewni pisarze zdołali już głęboko zapuścić korzenie w tamtejszą glebę, zdobyć uznanie i popularność. Częstotliwość drukowania Tadeusza Różewicza, Stanisława Dygata czy Sławomira Mrożka, z dawniejszych — J. Tuwima potwierdza w całej rozciągłości ich wziętość na tamtejszym rynku. Można by snuć przypuszczenia, dlaczego właśnie ci twórcy chwycili tamtejszych czytelników, no, ale takie rozważania są zawsze dość ryzykowne. W każdym razie Sienkiewicz bije nadal wszystkie rekordy, i to w skali światowej. Żaden z pisarzy nie doczekał się np. tylu wznowień, co nasz „nieśmiertelny".

W tym roku wznowiono aż cztery pozycje: *Krzyżaków*, *Quo vadis*, *Ogniem i mieczem* i *W pustyni i w puszczy*. Prawdziwy sukces! Tak tutaj zrozumiały. Jednak za wydarzenie literackie pierwszorzędnej wagi jestem skłonny uważać wydanie *Poezji zebranych* (tyt. oryginału *W środku życia*) Tadeusza Różewicza. Oto po raz pierwszy współczesny poeta polski zaprezentował się zagranicznemu miłośnikowi poezji w obszernym wyborze. W historii przekładów naszych poetów jest to fakt wręcz doniosły. Różewicza wydał największy dom wydawniczy Jugosławii, belgradzki Nolit. Również w stolicy przygotowano wybór opowiadań Marii Dąbrowskiej pt. *Znaki życia*, życzliwie przyjęty przez krytykę. Z prozy współczesnej ukazały się jeszcze: powieść Juliana Stryjkowskiego *Głosy w ciemności* (pt. *Policjant Pana Boga*) i *Pierwszy krok w chmurach* (pt. *Ósmy dzień tygodnia*) Marka Hłaski (ostatnia pozycja w Zagrzebiu) oraz powieści: Adama Bahdaja *Do przerwy* i *Za zielonym wałem* Heleny Boguszewskiej. W Lublanie wydano w przekładzie na język słoweński dwie książeczki dla dzieci: *Lokomotywę* wraz z innymi wierszami Juliana Tuwima i *O dwunastu z zapiecka* Janiny Porazińskiej. Ponadto zamieszczono szereg utworów tych pisarzy w różnych czasopismach. Z literatury dziecięcej belgradzka *Politika* sięgnęła po wiersze J. K. Weintrauba.

W czasopismach literackich odnajdziemy kilkanaście opowiadań, m. in. T. Borowskiego (*Was hab ich getan?*), B. Czeszki (*Słonecznik*, w jęz. węgierskim), M. Domańskiego (*Taksówka o północy*), S. Dygata (*Męki zaślepienia*, *Hotel „Metropol"* i in.), w jęz. węg. S. Grochowiaka (*Czarna żona*, dwukrotnie drukowana), J. Iwaszkiewicza (*Benzyna „Aral"*), M. Kotowskiej (*Liryczne opowiadanie*), S. Lema (*Czy istnieje Mr. Johns?*), T. Różewicza (*Armia Ludowa*, *Nocleg*, *Ciężar*), S. Szmaglewskiej (fragment z książki *La colère nous unit*) i B. Schulza (*Karaluch*).

W tym roku szczególnie wielu poetów, i to różnych pokoleń, dostało się na łamy periodyków i dzienników. Na początku odnotujmy przekład wiersza Norwidowskiego *Daj niebieską wstążkę*, który zamieściło czasopismo *Rukovet* wraz z małą antologią poetycką. Znalazły się tu utwory M. Białoszewskiego (*Rozłączam się*), W. Broniewskiego (*Kalina*), K. I. Gałczyńskiego (*Inge Bartsch*), J. Iwaszkiewicza (*Ono*), M. Jastruna (*Szczęście*), T. Kubiaka (*Przestraszony we śnie*), J. Przybosia (*Poświata*), L. Staffa (*Tydzień*), J. Tuwima (*Sen*) i A. Wata (*Kołysanka dla umierających*).

Podobną mozaikę, ułożoną z wierszy naszych poetess, przygotowało słoweńskie czasopismo *Nasza Sodobnost*. Bodaj po raz pierwszy przetłumaczono

M. Jasnorzewską-Pawlikowską *(Pieśni)*, a następnie K. Iłłakowiczównę *(Daleki grób)*, J. Hartwig *(Fałszywe ostrzeżenia)* i W. Szymborską *(Pieśni, W rzece Heraklita, Na wspomnienie)*.

Belgradzkie *Književne Novine* opublikowały trzy dalsze wiersze K. I. Gałczyńskiego *(Prośba o wyspy szczęśliwe, Wizyta* i *Już kocham cię tyle lat)*. A poza tym drukowano J. Harasymowicza *(Martwe morze)*, S. Grochowiaka *(Pejzaż)* i W. Woroszylskiego *(Perspektywa)*.

Z twórczości naszych satyryków rekord powodzenia uzyskał S. Mrożek, w sumie siedem rzeczy, oraz S. Grodzieńska, W. Brudziński, Z. Lengren, J. Osęka, A. Rumian, W. Zechenter i K. Żywulska.

Opublikowano wreszcie kilka artykułów, m.in. szkic S. Morawskiego *Perypetie teorii realizmu socjalistycznego* (w sarajewskim *Izrazie)*.

Stanisław Kaszyński

JEDENASTU WESZŁO PRZEZ UCHO IGIELNE

Dr Margret Dietrich, urodzona w 1920 roku w Westfalii, studiowała na kilku niemieckich i austriackich uniwersytetach filologię klasyczną, historię, germanistykę i teatrologię. W 1953 roku habilitowała się z „nauki o teatrze" na uniwersytecie wiedeńskim, gdzie obecnie wykłada. Współpracowała z prof. Kindermannem nad jego *Leksykonem literatury światowej*, jest współwydawczynią interesującego czasopisma austriackiego *Maske und Kothurn* (gdzie m.in. pisała o Brechcie), opublikowała 2-tomową pracę o współczesnej dramaturgii europejskiej (1952—1961). Obecnie wydawnictwo Alfreda Krönera opublikowało książkę pani Marget Dietrich pt. *Das moderne Drama: Strömungen, Gestalten, Motive (Dramat nowoczesny: prądy, postacie, motywy)*. Austriacka badaczka zaczyna od Ibsena, demonstrując następnie „wolę przemian" w dramacie na przykładach „Shawa i shawizmu", James Bridiego, krytyki społecznej u Wedekinda, Bronnena, Rehfischa, Hasenclevera, Reneventa, jugosłowiańskiego pisarza Cankara, Krleży, a także Čapka, Perzyńskiego, Nowaczyńskiego, Dürrenmatta i innych. Trzy osobne rozdziały poświęca Tołstojowi, Gorkiemu i Brechtowi. W innym związku rozpatruje zagadnienia psychologiczne (sprawa „inferno" u Strindberga, „życia wewnętrznego" Maeterlincka, „teatru masek i zwierciadeł" u Pirandella, analizy poczucia wewnętrznego u O'Neilla, „rozpętanej psychoanalizy" w twórczości Millera i Williamsa itd. Dalsze rozważania dotyczą „egzystencjalnego przeżycia świata", od Lagerkwista przez egzystencjalistów francuskich (Marcela, Sartre'a, Camusa), paradoksy Giraudoux aż po „rozwiązania religijne".

Wśród tematów dramaturgii współczesnej znajdujemy w tej książce m.in. sprawę mitów antycznych w nowoczesnym dramacie oraz motywów przewodnich czy postaci takich, jak Joanna d'Arc, Don Juan, syn i ojciec, król-żebrak-błazen. Dość sumienny i rzeczowy jest rozdział poświęcony realizmowi socjalistycznemu, jego teorii i praktyce w ZSRR, Czechosłowacji i NRD.

Jak widać, dr Margret Dietrich dość obszernie omawia nie tylko współczesną dramaturgię Zachodu, ale i twórczość radziecką, jugosłowiańską oraz czechosłowacką. A polską? Już w przedmowie znajdujemy opinie, że „kraje takie, jak Jugosławia i Grecja, Portugalia i Polska, rozporządzają silnie zakorzenioną dramaturgią współczesną, która czeka na odkrycie przez inne kraje". Pisarzom polskim poświęca jednak autorka o wiele mniej miejsca niż np. jugosłowiańskim i czechosłowackim. Znajdujemy tu krótkie wzmianki o Brandstaetterze, Morstinie, Nowaczyńskim, Perzyńskim, Rittnerze, Rostworowskim, Swinarskim, Wyspiańskim, Zawieyskim i Zegadłowiczu. A więc o dziesięciu autorach. Widać w każdym razie wysiłek dobrej woli, choć pominięto Szaniawskiego, a także grywanych na Zachodzie: Kruczkowskiego, Broszkiewicza i Mrożka. Co do Wyspiańskiego mowa jest jedynie (na str. 390) o „niehomeryckości" i „chrześcijańskiej tęsknocie do wyzwolenia" w *Powrocie Odysa*, a na stronie 429 z okazji K. H. Rostworowskiego, że ten ostatni „uchodzi za najzdolniejszego dramaturga od czasów Wyspiańskiego". Przy tej okazji wspomniany jest *Judasz z Kariothu*. Religijny charakter dramaturgii Rostworowskiego wymie-

nia autorka w jednym zdaniu na stronie 362. Co do Przybyszewskiego mowa jest o nim z okazji wpływów Ibsena na świat słowiański (*Śnieg* i *Śluby*). Nieco zaskakująco brzmi zaliczenie Nowaczyńskiego do kręgu satyry społecznej, wraz z Perzyńskim: sprawa się o tyle wyjaśnia, że chodzi o wykpienie cyganerii warszawskiej w sztuce pod tym tytułem (z 1901 roku). Przy okazji mówi pani Dietrich, że nazywano Nowaczyńskiego „polskim Arystofanesem". Co do Perzyńskiego podano dość ściśle, że autor *Uśmiechu losu* tworzył ironiczne komedie na tle życia polskiego drobnomieszczaństwa oraz związków pieniądza i moralności u „małego człowieka". Ani słowa nie ma natomiast o Kisielewskim ani nawet o Zapolskiej.

Zacytujmy jeszcze uwagi o Morstinie. Autorka podnosi, że był on zaprzyjaźniony z Hofmannsthalem, którego sztuki tłumaczył, oraz wymienia „wybitne dzieło na temat konfliktów religijnych": *Rycerze Antychrysta* (1957). W związku z „antycznymi mitami w dramacie nowoczesnym" wymieniono *Penelopę* Morstina oraz *Płaczącego Odysa* Brandstaettera. Nic nie ma za to o *Obronie Ksantypy*, granej przecież w NRF i Szwajcarii (nie mówiąc już o Świrszczyńskiej, Flukowskim i Gajcym). Co do Zawieyskiego — z całej jego twórczości wspomniano tylko o sztuce na temat Cromwella (1954).

Jakaż konkluzja? Ta chyba, że powinno by się jeszcze znacznie więcej zwracać uwagi na propagowanie naszej literatury za granicą. Zajmują się już tymi sprawami niektóre nasze instytucje, robiąc to systematycznie i poważnie, np. Komitet Redakcyjny *Biuletynu o nowych książkach i sztukach polskich*, wydawanego wspólnie przez ZAIKS i PEN-club, sześciojęzyczne „wiadomości dla zagranicy" PAP oraz miesięcznik *Le Théâtre en Pologne* polskiego ośrodka ITI. Wysiłki te przynosić się zdają pewne owoce...

W. N.

„PEGAZ"

Jeśliby potraktować Telewizję jako coś zbliżonego do gazety, a więc zainteresować się bliżej jej działalnością informacyjną, łatwo można by dostrzec, iż „gazeta" ta niewiele miejsca poświęca problematyce artystyczno-literackiej. Jak dotychczas, istnieje tylko jeden (co dwa tygodnie po trzydzieści minut) „Pegaz", którego redakcja stara się ze wszystkich sił nadrobić wynikające z długich przerw pomiędzy programami zaległości, zainteresować widza tym, co się zdarzyło w plastyce, literaturze, pokazać mu okrawki reportaży z wystaw, zaprosić do studia przeróżne zagraniczne odwiedzające akurat nasz kraj znakomitości... Słowem prawie że funkcja osławionego omnibusu, gdzie trzeba upchać wszystko, co się tylko zdarzyło, i podać to jeszcze możliwie strawnie. Aby zrozumieć, jak wiele jest tych nie cierpiących zwłoki spraw, warto przypomnieć tylko, iż dopiero od niedawna Dyrekcja Telewizji postanowiła wprowadzić do programu coś w rodzaju reklamy ostatnio wydanych książek.

Zdawałoby się — nic prostszego, jak takie cotygodniowe omówienia produkcji księgarskiej. A ile walk o to stoczono i jak marny jest owoc tego zwycięstwa. Jest to bowiem mimo pozorów rzeczywiście niewiele więcej niż reklamówka. Nie ma tam mowy o jakiejś próbie wpływania na gusty widza, o jakiejś polityce w doborze. To spada znowu na kark dyszącemu od nadmiaru obowiązków „Pegazowi". On wedle pobożnych żądań ma być programem i popularyzatorskim, i zadowalającym bardzo już wysublimowane gusty... On ma spełniać rolę swoistej kroniki wydarzeń kulturalnych, a jednocześnie być audycją lekką, dowcipną. Naprawdę trudna to praca. Oglądam tę audycję już od dawna. Zawsze z podziwem. Bo mimo przeróżnych potknięć, mimo niełatwych warunków program „Pegaza" ogląda się z zaciekawieniem. Zważywszy, iż powiedzieć to samo można tylko o niewielu telewizyjnych magazynach, jest to stwierdzenie ponad zdawkowy komplement. Warto bowiem pamiętać i o tym, jak bardzo Telewizja potrafi oddziaływać na widza. Jak często zmienia jego gusty. Jak widz liczy się ze zdaniem telewizyjnych redaktorów. Wygląda to na stwierdzenie mocno przesadzone. Ale naprawdę popularność TV bywa czasem tak wielka, iż widzowie zgodzą się oglądać programy mówiące o sprawach, które w zasadzie ich do-

tychczas nie interesowały. Oczywiście pod warunkiem, iż będzie się mówić ciekawie. Nie po szkolarsku. I to właśnie jest zaletą programu „Pegaza".

Nie zapominajmy i o operatywności. Tak na przykład uważam, iż jednym z największych pod tym względem popisów „Pegaza" było sprowadzenie do studia Jean Cocteau. Nie żadne dokrętki filmowe, a wywiad z żywym człowiekiem. Atrakcja tylko? Niewątpliwie w zainteresowaniu widzów różnymi znakomitościami, w pragnieniu, aby zobaczyć ich tak bezpośrednio, jak na to pozwala Telewizja, kryje się i nieco snobizmu. Co do mnie nie byłbym mu przeciwny. Możliwość zaspokajania tego typu ciekawości jest między innymi jedną z szans oddziaływania Telewizji. A całokształtowi audycji bynajmniej snobizm nie grozi. I tak, jak powiedziałem, ma ona zbyt wiele pedagogicznych prac do spełnienia. Sądzę nawet, iż warto by oddawszy jej należne uznanie czym prędzej przystąpić do zorganizowania bardziej pełnego systemu informacji kulturalnej. Lepszych omówień ostatnio wydanych książek, pełniejszej propagandy dobrych przedstawień teatralnych. O kształtowaniu gustów widza, o popularyzacji boję się nawet wspomnieć.

Warto może na „Pegaza" przenieść choć część tego zapału, z jakim forsuje się wiele innych audycji. Choć przepraszam. Zdarzało się i tak, że jedną z transmisji bokserskich przerywano dźwięcznymi, tworzonymi wprost na poczekaniu, fraszkami sprawozdawcy Prutkowskiego. Toż był to triumf literatury!

eb

KSIĘGA OBŁĘDU

Wydawnictwo Kurt Desch w Monachium przysłało mi książkę dużego formatu — album wypełniony pięciuset zdjęciami, z których każde jest zaopatrzone komentarzem. Na lśniącej, lakierowanej okładce widać zdjęcie muru, przypominającego mur warszawskiego getta, a na cegłach olbrzymi czerwony napis: *Hitler*. Podtytuł książki brzmi: *Aufstieg und Untergang des Dritten Reiches*.

Autorem jest Robert Neumann, świetny prozaik, który wyemigrował z Niemiec w roku 1933 i powrócił tam po drugiej wojnie światowej. Zdjęcia ilustrują wydarzenia historyczne, zbrodnie, okrucieństwa, które się wydarzyły w latach 1933—1945. Ale powodem napisania tej książki i zebrania fotograficznej dokumentacji była nie tylko przeszłość. Dawne czasy spotykają się tutaj z nowymi. Obok fotokopii wyroków sądowych Trzeciej Rzeszy, które uniewinniają hitlerowców za mordy popełniane na Żydach, widać teksty wyroków dzisiejszych, które zwalniają od winy dawnych szafarzy hitlerowskiej „sprawiedliwości". Zdjęcia faszystowskich dygnitarzy zaopatrzone są informacją, że pan X lub Y piastuje dzisiaj takie a takie godności. Robert Neumann zdobył się na odwagę, na którą niewielu pisarzy w Niemczech zachodnich potrafi się zdobyć. „Chcemy — pisze w przedmowie — aby ten ilustrowany tom dostał się przede wszystkim do rąk młodych ludzi, na których jutro spocznie odpowiedzialność. Albowiem nie chcemy przemilczeć, że wczorajsze upiory są dzisiaj rzeczywistością."

Wiele zdjęć nie jest dla Polaków nowością. Fotografie Hitlera, jego polityków, buciory maszerującego wojska, obozy zagłady, szkielety, sztandary ze swastyką, uśmiechnięte dziewczynki z Hitlerjugend, egzekucje — znamy to dobrze. Uwagę jednak zwracają trzy ostatnie strony książki z napisem: własnoręczne notatki Hitlera. Są to zapiski zrobione w czasie wojny. W tym dokumencie zbrodniczego obłędu Hitler widział się już panem świata. Wodził palcem po globusie i decydował o losach kuli ziemskiej, Rozstrzygał o przeszłości Stanów Zjednoczonych, Związku Radzieckiego, Anglii i innych krajów.

„Za najważniejszy punkt ostatecznego zwycięstwa — pisał Hitler — uważam trwałe wyeliminowanie Stanów Zjednoczonych z polityki i zniszczenie tamtejszego żydostwa." Ameryką miał się zająć Goebbels. W tym celu Hitler mianuje go z góry gubernatorem Stanów Zjednoczonych i porucza mu zadanie rasowej edukacji amerykańskiej ludności. Ponieważ ten obowiązek nie wydaje się łatwy do spełnienia, führer przydziela mu do pomocy Göringa.

Hitler przyjmuje za pewnik, że połowę mieszkańców Stanów Zjednoczonych stanowią Niemcy; tych trzeba wyszkolić militarnie i „zregenerować narodowo". „Że Ameryka mogłaby się w ten sposób stać krajem zdecydowanie niemieckim, to nie ulega najmniejszej wątpliwości. Wszystko zależy od intensywności reedukacji." Kraje Południowej Ameryki należałoby, zdaniem Hitlera, wychować w duchu lojalności wobec Trzeciej Rzeszy.

Druga notatka zawiera plan przyszłości Związku Radzieckiego. Hitler skazuje Związek Radziecki na zagładę, przy czym procedurę wcielenia go do Wielkich Niemiec dzieli na dwa etapy. W ciągu trzydziestu lat dzieci i ci dorośli, którzy zechcą i okażą ku temu zdolności, mają się nauczyć języka niemieckiego i uzyskać równouprawnienie z Niemcami. Przy tym najbardziej absorbuje Hitlera pytanie, jak mają się nazywać zniemczeni Rosjanie: *„Ostdeutsche, Baltendeutsche oder ähnlich!"*. I dalej: „wszyscy pozostali będą traktowani jak Polacy i inni Słowianie. Organizacja, przeprowadzenie planu, kontrola: Kancelaria Rzeszy. Wykonanie należy do urzędu Rosenberga".

O wiele łagodniejszy los spotyka Anglię. „Anglia musi dla dobra całego świata pozostać w swojej dotychczasowej formie. Dlatego trzeba po ostatecznym zwycięstwie zastosować wielkoduszną politykę pojednania. Żadne upokorzenia. Żadne reparacje." Ale i tutaj konieczne są zmiany. Hitler pozostawia Anglii monarchię, „jednakże król musi odejść — jego miejsce zajmie książę Windsoru. Z nim zostanie zawarty zamiast traktatu pokojowego wieczysty traktat przyjaźni." Mimo wszystko Hitler nie ufa bezgranicznie księciu Windsoru — który na skutek klęski Hitlera zmuszony jest dotychczas nudzić się w różnych miejscowościach kąpielowych — toteż daje mu do pomocy Ribbentropa. „Ribbentrop — czytamy — zostanie zwolniony od wszystkich zajęć w Niemczech i wysłany do Anglii jako generalny pełnomocnik i doradca króla." Zachodzi jeszcze jedna trudność: Ribbentrop nie pochodzi ze szlachty i nie ma arystokratycznego tytułu. Hitler rozwiązuje problem w następujący sposób: „Ribbentrop otrzyma od króla tytuł i godność angielskiego księcia".

Tak więc światem będą rządziły Niemcy sprzymierzone ze zgermanizowaną Rosją, Ameryką, z Anglią kierowaną przez księcia Ribbentropa. „Do tego potężnego bloku państw będą musiały się przyłączyć skandynawskie monarchie, Półwysep Iberyjski i wszystkie inne kraje Europy (realizacja: Rosenberg). Sen o zjednoczonej Europie (Karol Wielki, Książę Eugen, Napoleon) zostaje w ten sposób spełniony." Nie zapomniał także Hitler o narodach kolonialnych: „W Berlinie zostanie powołany do życia specjalny urząd kolonialny dla zarządzania angielskimi, francuskimi, belgijskimi, hiszpańskimi, portugalskimi i holenderskimi koloniami — dla dobra kolorowych narodów i pożytku europejskich krajów".

Oto jaką przyszłość gotował światu sukcesor Karola Wielkiego, księcia Eugeniusza i Napoleona.

rk

ERRATA

W *Nieznanych listach Prospera Mérimée* (*Twórczość* nr 7/1961 i odbitka) należy poprawić, co następuje:

Nr listu	Jest	Winno być
5	Veuiller	Veuillez
6	plusieure	plusieurs
6	fonctionnaire	fonctionnaires
7	Cracovie,	Cracovie;
7	donnée	donné

KONKURS NA POLSKĄ SZTUKĘ WSPÓŁCZESNĄ

Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Bydgoszczy i Komitet Festiwali Teatrów Polski Północnej ogłaszają konkurs otwarty na polską sztukę teatralną o tematyce współczesnej.

§ 1

Nagrody w wysokości:

I — 40.000 zł
II — 30.000 zł
III — 20.000 zł
IV — 10.000 zł

przyznane zostaną przez jury, powołane przez Prezydium WRN w Bydgoszczy. Skład jury zostanie podany w późniejszym terminie. Jury ma prawo innego podziału nagród.

§ 2

Sztuki bez względu na ich rodzaj — dramat, komedia — powinny posiadać taką objętość, by czas trwania spektaklu wyniósł dwie godziny. Każdy autor może nadesłać dowolną ilość utworów.

§ 3

Termin nadsyłania prac upływa z dniem 31 marca 1962 roku. Trzy egzemplarze sztuki, opatrzonej godłem, z dołączoną kopertą z tym samym godłem, zawierającą imię i nazwisko oraz adres autora, należy nadsyłać na adres: Wydział Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Bydgoszczy, ul. Jagiellońska 3.

§ 4

Organizatorzy konkursu zastrzegają sobie prawo pierwszeństwa wystawienia nagrodzonych sztuk przez teatry Polski Północnej, w czasie do 30 czerwca 1963 r.

§ 5

Ogłoszenie wyników konkursu nastąpi podczas trwania IV Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu, w czerwcu 1962 r. Organizatorzy zastrzegają sobie jednak prawo przesunięcia terminu zakończenia konkursu, jak również ogłoszenia wyników.

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Mickiewicz Adam — Z serii kieszonkowej „Poeci polscy". Opracowanie graficzne Andrzeja Heidricha. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. II; str. 143, 1 nlb.

Orkan Władysław — *DZIEŁA*. Wydanie zbiorowe. Redakcja zespołowa pod kierownictwem Stanisława Pigonia. *Kostka Napierski*. Powieść z XVII wieku. Redaktor tomu: Zofia Górzyna. Okładkę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 334, 2 nlb.

Słowacki Juliusz — Z serii kieszonkowej „Poeci polscy". Opracowanie graficzne Andrzeja Heidricha. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. II; str. 143, 1 nlb.

Żeromski Stefan — *Wierna rzeka*. Kiechda domowa. Na okładce fragment obrazu M. Gierymskiego „Patrol powstańczy". Biblioteka Powszechna. Tekst według „Dzieł" Stefana Żeromskiego pod redakcją Stanisława Pigonia. Warszawa, „Czytelnik", 1961; str. 169, 7 nlb.

Klasycy literatury obcej

Balzac Honoriusz — *KOMEDIA LUDZKA*. Tom XVII — Studia obyczajowe. Sceny z życia wojskowego: *Szuanie. Namiętność na pustyni*. Przełożył Julian Rogoziński. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 345, 3 nlb.

Poezja

Herbert Zbigniew — *Studium przedmiotu*. Obwolutę projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 83, 5 nlb.

Kasprowicz Antoni — *Wiersze wybrane*. Słowem wstępnym opatrzył Władysław Broniewski. Okładkę projektował Zdzisław Głowacki. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1961, wyd. I; str. 117, 3 nlb.

Proza

Aksionow Wasyli — *Koledzy*. Przełożyła Janina Dziarnowska. Okładkę projektował Jan Śliwiński. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 209, 3 nlb.

Bieńkowska Flora — *Dalekie drogi*. Część I — *Czyściec*. Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. II; str. 232, 4 nlb.

Bobrowski Jerzy — *Kochankowie Ata*. Okładkę projektował Roman Prokulewicz. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1961, wyd. I; str. 195, 3 nlb.

Bratny Roman — *Spacer w Zoo*. Opowiadania. Obwolutę projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 192, 4 nlb.

Chróścielewski Tadeusz — *Rodzina Jednorożców*. Obwolutę projektował Henri Poulain. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1961, wyd. I; str. 235, 3 nlb.

Kłyś Ryszard — *Kakadu*. Okładkę projektował Wiesław Dymny. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 181, 3 nlb.

Krzemiński Włodzimierz — *Jednak jestem!...* Obwolutę projektował Henri Poulain. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1961, wyd. I; str. 206, 2 nlb.

Lem Stanisław — *Pamiętnik znaleziony w wannie*. Okładkę projektował Daniel Mróz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 294, 2 nlb.

Makarczyk Janusz — *Diabeł jest męskiego rodzaju*. Opowiadania. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 162, 6 nlb.

Pu Sung-ling — *Mnisi-czarnoksiężnicy czyli niesamowite historie o dziwnych ludziach*. Przełożyli z języka chińskiego: Bożena Kowalska, Agnieszka Łobaczówna, Stanisław Pawelczyk, Tadeusz Żbikowski. Obwoluta i opracowanie graficzne: Mieczysław Kowalczyk. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 204, 4 nlb.

Steinbeck John — *Zagubiony autobus.* Tłumaczył Andrzej Nowicki. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Seria kieszonkowa „Nike". Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 398, 2 nlb.

Stryjkowski Julian — *Imię własne.* Opowiadania. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 153, 3 nlb.

Szaniawski Jerzy — *Miłość i rzeczy poważne.* Powieść. Okładka i ilustracje Jadwigi Umińskiej. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 94, 6 nlb.

Truchanowski Kazimierz — *Młyny boże.* Księga I — *Niepokój.* Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961; wyd. I; str. 572, 4 nlb.

Tyrmand Leopold — *Filip.* Okładkę projektował Kazimierz Mikulski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 407, 1 nlb.

Warneńska Monika — *Ulica dzieci wrzesińskich.* Biblioteczka Niezapominajki. Okładkę projektował Jerzy Zbijewski. Ilustrował M. Majewski. Warszawa, „Iskry", 1961, wyd. I; str. 155, 1 nlb.

Wspomnienia, biografie

Brzoza Jan — *Ignacy Domeyko* (powieść biograficzna). Okładkę i stronę tytułową oraz przerywniki projektował Andrzej Czeczot. Katowice, wydawnictwo „Śląsk", 1961, wyd. I; str. 187, 6 nlb.

Duninówna Helena — *Odeszło — żyje.* Obwolutę i winiety projektował Wiesław Głażewski. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1961, wyd. I; str. 251, 5 nlb.

Grzymała-Siedlecki Adam — *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim.* Okładkę i obwolutę projektowała Zofia Darowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 354, 2 nlb., 1 fotografia.

Kozikowski Edward — *Między prawdą a plotką.* Wspomnienia o ludziach i czasach minionych. Okładkę projektowała Zofia Darowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 335, 5 nlb., 1 fotografia.

Krzemień Leszek — *Kropla w potoku.* Okładka i obwoluta Macieja Hibnera. Rysunki Andrzeja Kurkowskiego. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 439, 1 nlb.

Satyra

Grodzieńska Stefania — *Zabka oraz kieszonkowe tragedie.* Obwolutę opracował Mieczysław Kowalczyk. Ilustrowała HA-GA. Biblioteka Stańczyka. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 168, 4 nlb.

Piechal Marian — *Małpy w kąpieli* (czyli śmiechy histeryczne nad przepaścią głupoty ludzkiej a oraz i różne pocieszne rzeczy w prozę, wiersz, aforyzm i dialog ujęte tudzież inne figle słowne i superaty humoru dla rozweselenia poczciwego Czytelnika z własnej głowy wydobył i do druku z przyzwoleniem zdrowego rozsądku zapodał Marian Piechal). Układ, obwoluta i opracowanie graficzne: Stefan Wegner. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1961, wyd. I; str. 184, 8 nlb.

Felietony

Iwaszkiewicz Jarosław — *Rozmowy o książkach.* Obwolutę projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd .I; str. 310, 2 nlb.

Reportaże

Gheerbrant Alain — *Kongo czarne i białe.* Przełożyła Wiera Bieńkowska. Obwolutę projektował Mieczysław Kowalczyk. Seria: „Świat się zmienia". Warszawa, „Iskry", 1961; str. 174, 2 nlb., 1 mapka.

Esej, krytyka

Wiśniowski Bronisław — *William Faulkner, Ernest Hemingway, John Steinbeck.* Obwolutę projektował Andrzej Heidrich. Biblioteka „Sympozjon". Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 295, 1 nlb.

LITERATURA POPULARNO-NAUKOWA I PODRÓŻNICZA

Gulbransen Kaare — *Po złote runo.* Tłumaczył Józef Giebułtowicz. Obwolutę projektował Janusz Grabiański. Zdjęcia autora. Seria: „Naokoło świata". Warszawa, „Iskry", 1961, wyd. I; str. 481, 3 nlb.

Szolginia Witold — *Cuda techniki na przestrzeni dziejów.* Okładkę projektował Maciej Hibner. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 243, 1 nlb.

MONOGRAFIE

Jasienica Paweł — *Dwie drogi.* O powstaniu styczniowym. Obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 410, 2 nlb.

Michelet Jules — *Czarownica.* Przełożyła Maria Kaliska. Przedmową opatrzył Leszek Kołakowski. Tłoczenia projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 267, 5 nlb.

LITERATURA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Bobińska Helena — *Maria Skłodowska Curie.* Okładkę projektował Andrzej Heidrich. Lektura uzupełniająca dla klasy VII. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. VI; str. 46, 2 nlb.

Pagaczewski Stanisław — *Diabelski kamień.* Ilustrowała Bożena Truchanowska. Okładkę projektował Wiesław Majchrzak. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 129, 3 nlb.

Pyle Howard — *Wesołe przygody Robin Hooda.* Przełożył Jerzy Krzysztoń. Wiersze przełożył Włodzimierz Lewik. Okładkę, stronę tytułową i ilustracje projek-

tował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 309, 3 nlb.

Szymański Edward — *Niespodzianka.* Ilustrował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; 48 knl.

Świeżawski Ludwik — *Leśna przygoda.* Powieść dla młodzieży. Okładkę projektował Jerzy Karolak. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 371, 1 nlb.

Woroszylski Wiktor — *Dużo śmiechu, trochę smutku to historia o mamutku.* Ilustrował Józef Wilkoń. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; 36 knl.

RÓŻNE

Budrewicz Olgierd — *Baedeker warszawski. 2 — Raczej o ludziach — 1961.* Ilustrował Jerzy Srokowski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 322, 2 nlb.

Marek Bernard — *Życie i walka młodzieży w gettach w okresie okupacji hitlerowskiej* (1939—1944). Okładkę projektował M. Kowalczyk. Seria: „Szkice z historii ruchu młodzieżowego w Polsce". Warszawa, „Iskry", 1961; str. 93, 3 nlb.

Młodość w cieniu paragrafu. Zebrał, opracował i wstępem opatrzył Mikołaj Kozakiewicz. Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Biblioteka Postępowego Wychowania wydawana przez Towarzystwo Szkoły Świeckiej i P.W. „Iskry", tom XII. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 349, 3 nlb.

Naborowska Aleksandra — *O pracy świetlicowej na wsi.* Okładkę projektował Jan Sliwiński. Biblioteka Zarzewia. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 256, 4 nlb.

Nowak Zdzisław — *Rozrywki umysłowe.* Okładkę projektował Janusz Stanny. Ilustracje autora. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 438, 2 nlb.

Roczniki Humanistyczne. Tom IX. Zeszyt 1 — *Prace z polonistyki;* zeszyt 2 — *Prace z filologii klasycznej;* zeszyt 3 —*Prace z filologii angielskiej.* Lublin, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1961, wyd. I; zeszyt 1 — str. 132, 2 nlb., zeszyt 2 — str. 102, 2 nlb., zeszyt 3 — str. 58, 2 nlb.

Toruńczyk Romana — *Z dziejów rewolucyjnej walki młodzieży w latach 1929—1933.* Okładkę projektował M. Kowalczyk. Seria: „Szkice z historii ruchu młodzieżowego w Polsce". Warszawa, „Iskry", 1961; str. 185, 3 nlb.

W poprzednim numerze:

Mieczysław Jastrun: Powrót — *Leszek Kołakowski:* Wielkie kazanie księdza Bernarda — *Marek Skwarnicki:* Sobie na urodziny. Dialog — *Jorge Luis Borges:* Powtórna śmierć. Dom Asteriona. Dociekania Averroesa (przełożyła *Zofia Chądzyńska*) — *Tadeusz Nowak:* Kolęda miłośnika lubego. Kolęda wiejskiego głupka — *Roman Pisarski:* Przy drodze — *Irena Maciejewska:* Nieznany Staff — *Wallace Stevens:* Świat jako medytacja. Święta świeca. O poezji nowoczesnej (przełożył *Jarosław Marek Rymkiewicz*). Żołnierzu, wojna trwa między umysłem. Obskurna poczekalnia (przełożył *Leszek Elektorowicz*) — *Jan Strzelecki:* Amerykańskie niepokoje (3) — *Jan Błoński:* „Prawdziwe życie" Marcela Prousta — *Władysław Bartoszewski:* Konspiracyjne czasopiśmiennictwo kulturalne w kraju w latach 1939—1945.

Książka miesiąca: *Jerzy Kwiatkowski:* Przemieniony kołodziej.

Wśród książek: *Jan Józef Lipski:* Podsumowanie — i otwarcie — *Aleksander Wilkoń:* Katastrofa w mgłach — *Katarzyna Meloch:* Ten stary złodziej — *Tomasz Burek:* Elegia pośród wrzawy ulicznej — *Krystyna Kuliczkowska:* Dobro „w czystej formie".

Na widnokręgu: *Andrzej Kijowski:* Przegląd prasy — *Jan Koprowski:* Tersytes literatury austriackiej — Przegląd Zagraniczny.

Noty

Książki nadesłane

Wydawca: WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE

Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.

Adres administracji: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21/23
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—

Cena prenumeraty: kwartalnej — zł 30.—, półrocznej — zł 60.—, rocznej — zł 120.—

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 6816/c z dnia 25.9.61 r.
Nakład 5450 egz. Druk ukończono w listopadzie 1961 r. S-65

Cena 10 zł

0374608

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Malcolm Lowry — Przez Kanał Panamski · Tymoteusz Karpowicz — Nowe wiersze · Jurij Olesza — Ani dnia bez wiersza · Jan Prokop — Duineser Elegien · Janusz Sławiński — Wokół teorii języka polskiego